



Wydział Filozoficzno – Historyczny Uniwersytetu Łódzkiego
Instytut Archeologii

Justyna Karolina Dworniak

Wizerunek Medei w greckim malarstwie wazowym od VII do IV w. p.n.e. na podstawie zabytków archeologicznych występujących na terenach Etrurii, Attyki i Μεγάλη Ἑλλάς.

Praca doktorska napisana
pod kierunkiem prof.
Ilony Skupińskiej – Løvset.

Łódź 2017

Podziękowania

Pragnę podziękować przede wszystkim mojemu opiekunowi i zarazem promotorowi Profesor Ilonie Skupińskiej- Løvset za umożliwienie mi napisania rozprawy doktorskiej pod swoimi auspicjami, a także za cenne rady i okazaną pomoc, jak również zachętę do pracy. Chciałabym podziękować Profesorowi Kazimierzowi Korusowi i Profesor Joannie Komorowskiej za cenne uwagi dotyczące kwestii filologicznych i literaturoznawczych. Podziękowania należą się także Annie Gębarowskiej za tłumaczenia z języka francuskiego. dr Ewie Kubiak, mgr Jadwidze Sieroń i Izabeli Rott za korektę językową i czas poświęcony na przeczytanie tak obszernego tekstu. Dziękuję również mgr Adamowi Jarychowi, który jako pierwszy zapoznał się z tekstem rozprawy i naniósł swoje poprawki oraz za okazaną cierpliwość i wsparcie na każdym etapie powstawania pracy. Specjalne podziękowania należą się moim Rodzicom za ich wiarę we mnie oraz mobilizację do działania – to Im dedykuję tę pracę.

Nota edytorska

Termin „wazy” użyty w rozprawie jest określeniem zastosowanym w archeologii, oznaczającym każde naczynie, a zwłaszcza gliniane. Tym samym w rozprawie używam go wymiennie z nazwami danych wyrobów ceramicznych. Ponadto stosuję greckie terminy zapisane zarówno po polsku, grecku czy po łacinie, aby uniknąć powtórzeń.

Dla zachowania klarowności tekstu używałam głównie rzeczowników pochodzących z języka greckiego i łacińskiego w nominatiwie liczby pojedynczej i mnogiej, z uwagi na fakt, że odmieniane słowa z tych języków brzmiały źle w momencie zestawienia ich z polską fonetyką.

Skróty imion i dzieł autorów antycznych zostały podane na podstawie: H.G. Liddell, R. Scott, H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996 oraz *Oxford Classical Dictionary*, S. Hornblower, A. Spawforth, E. Eidinow (ed.), Oxford 2012.

Część pracy została już opublikowana w formie artykułu: *Innowacje mitograficzne za sprawą tragedii. Wpływ tragedii Eurypidesa na malarstwo wazowe w IV w. p.n.e.*, [w:] *Innowacje w kulturze na przestrzeni dziejów*, J. Kołat, A. Świerczek, S. Wyszogrodzka (red.), Kraków 2016.

Oprócz przedstawień Medei, które zostały wyodrębnione w malarstwie wazowym, pojawiły się jej inne prezentacje, które nie były związane z żadną tradycją omówioną w dysertacji. Dlatego, żeby nie burzyć obranego schematu te wizerunki heroiny zostały umieszczone w tabeli na końcu pracy.

Spis treści

Podziękowania	2
Nota edytorska	3
Wykaz skrótów użytych w pracy	6
Wprowadzenie	15
Rozdział I	23
Greckie źródła literackie do poznania mitu o Medei	
Rozdział II	46
Medea i węże (δράκοντες) oraz Medea jako czarodziejka (φαρμακίς) – przedstawienie wizerunku Kolchijki w ikonografii malarstwa wazowego w VII w. p.n.e. z terenów Etrurii.	
Rozdział III	75
Wizerunek Medei w attyckim malarstwie wazowym od 530 r. p.n.e. do roku 420 p.n.e.	
3.1. Medea i węże (δράκοντες) - kobieca głowa flankowana dwoma węzami.....	77
3.2. Baran (κρίος) i kocioł (λέβης) oraz Medea, Pelias i Peliady – czyli rytuał odnowienia..	85
3.3. Medea jako <i>gotująca ludzi</i> (ἐψάνδρα) - motyw odnowienia Jazona lub Ajzona.....	142
Rozdział IV	154
Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα, παρ' Αἰήταο πλέουσα – <i>Argo znana wśród wszystkich</i> czyli Medea, Jazon i Argonauci w attyckim malarstwie wazowym w latach 450 - 390 p.n.e	
4.1. Kolchijska czarodziejka i śmierć Talosa.....	156
4.2. Medea i przybywający na Kolchidę Argonauci.....	172
Rozdział V	182
Mit Medei w malarstwie wazowym z terenów Wielkiej Grecji (Μεγάλη Ἑλλάς) w latach 415 p.n.e. – 310 p.n.e.	
5.1. Medea, Argonauci i smok z Kolchidy (Δράκων Κολχικός).....	186
5.2. Medea, <i>bovus</i> i Jazon.....	208
5.3. Medea towarzysząca Jazonowi w przekazaniu złotego runa Peliasowi lub Ajetesowi...216	
Rozdział VI	220
Mit (Μῦθος) i tragedia (τραγωδία) - Medea w attyckim i południowoitalskim malarstwie wazowym od II poł. V do końca IV w. p.n.e. Motywy ikonograficzne uwarunkowane wpływem tragedii	
6.1. Medea jako królowa Aten – czyli czarodziejka, Tezeusz, byk i Aigeus. Malarstwo attyckie i południowoitalskie.....	224
6.2. Medea jako królowa Aten – rozpoznanie Tezeusza przez Aigeusa.....	251

6.3. Apoteoza (Αποθέωσις) Medei oraz rydwan Heliosa – ucieczka Kolchijki przed gniewem Jazona.....	256
6.4. Zemsta Medei – czarodziejka, Kreuza i Kreon.....	268
6.5. Medea jako dzieciobójczyni (παιδολέττειρα).....	272
Zakończenie	283
<i>Apendix</i>	298
Tabela 1 - Greckie źródła literackie do poznania mitu o Medei od VIII w. p.n.e. do II w. n.e.....	298
Tabela 2 - Motywy w malarstwie wazowym i ich korelacje ze źródłami literackimi.....	300
Tabela 3 - Zabytki archeologiczne przedstawione w pracy.....	303
a. Katalog zabytków pochodzące z etruskich manufaktur.....	303
b. Katalog zabytków pochodzące z attyckich manufaktur.	304
c. Katalog zabytków pochodzące z manufaktur znajdujących się na terenie Megale Hellas.....	312
Tabela 4 - Katalog zabytków malarstwa wazowego, których sceny z Medeą nawiązują do innej tradycji.....	319
Bibliografia.....	321
Źródła ilustracji.....	351

Skróty użyte w pracy

Autorzy antyczni

Acus. = Acusilaus

Alcm. = Alcman

Alex. Thrall. = Alexander Thrallinus Medicus

Febr. = *De febribus*

Antiph. = Antiphanes

Antipho. = Antipho

Antim. = Antimachus

Eleg. = *Fragmenta Elegiaca*

Anth. Pal. = Athologia Palatina

Apollod. = Apollodorus

Bib. = *Bibliotheca*

Epit. = *Epitome*

Apul. = Apuleius

Met. = *Metamorphosis*

A.R. = Apollonius Rhodius

Arg. = *Argonautica*

Ar. = Aristophanes

Ec. = *Ecclesiazusae*

Eq. = *Equites*

Lys. = *Lysistrata*

Pax

Pl. = *Plutus*

Ra. = *Ranae*

Arist. = Aristoteles

Reth. = *Rethorica*

Ath. = Athenaeus

Call. = Callimach

Aet. = *Aetia*

Hec. = *Hecale*

Canthar. = Cantharus

Cic. = Marcus Tullius Cicero

leg. Man. = *pro lege Manilia*

ND = *de Natura Deorum*

Sen. = *De Senectute*

Clem. Alex. = Clemens Alexandrinus

Strom. = *Stromateis*

Cleon Sic. = Cleon Siculus Lyricus

Dicaeog. = Dicaeogenes

Dinol. = Dinolochus

D.S. = Diodorus Siculus

Diog. Ath. = Diogenes Atheniensis

D.L. = Diogenes Laertius

Dion. Mit. = Dionysius Mitylaenensis

Diph. = Diphilus

Drac. = Dracontius

Med. = *Medea*

Epich. = Epicharmus

Erot. = Erotianus

Etym. Mag. = Etymologicum Magnum

Eub. = Eubulos

Eur. = Eurypides

Alc. = *Alcestis*

Bacch. = *Bacchae*

Med. = *Medea*

Eumel. = Eumelus

Gp. = Geoponica

Hdt. = Herodotus

Hecat. = Hecataeus

Hellanic. = Hellanicus

Hermesian. = Hermesianax

Herodor. = Herodorus

Hes. = Hesiodus

Th. = *Theogonia*

Sc. = *Scutum Herculis*

Op. = *Opera et Dies*

Hipp. = Hippys

Hom. = Homerus

Od. = *Odyssea*

Il. = *Ilias*

Hor. = Horace

Carm. = *Carmina*

Sat. = *Satirae*

Hyg. = Hyginus

Fab. = *Fabulae*

Poet. astr. = *Poetica astronomica*

Ibyc. = Ibycus

Joseph. = Josephus

BJ = Bellum Judaicum

Liv. = Livius

Lykoph. = Lykophron

Alex. = *Alexandra*

Macr. = Macrobius

Sat. = *Saturnalia*

Mart. = Martialis

Melanth. = Melanthius

Mimn. = Mimnermus

Myrsil. = Myrsilus

Myth. Vat. = Mythographi Vaticani

Neophr. = Neophron

Orph. = Orphica

A. = *Argonautica*

Ov. = Ovidius

Her. = *Heroides*

Met. = *Methamorphoses*

Tr. = *Tristia*

Palaeph. = Palaephatus

Paus. = Pausanias

Pherecr. = Pherecrates

Pherecyd. = Pherecydes

Philostr. = Philostratus

Ep. = *Epistulae*

Her. = *Heroicus*

Philostr. = Philostratus

Imag. = *Imagines*

Phryn. = Phrynihus

PS. = *Praeparatio Sophistica*

Pi. = Pindarus

P. = *Pythian Odes*

O. = *Olympian Odes*

Nem. = *Nemean Odes*

Pl. = Plato

Chrm. = *Charmides*

Euthd. = *Euthydemus*

Smp. = *Symposium*

Plaut. = Plautus

Pseud. = *Pseudolus*

Plin. = Plinius Maior

NH. = *Naturalis Historia*

Plu. = Plutarchus

Cim. = *Cimon*

Cons. Ap. = *Consolatio ad Apollonium*

Poll. = Pollux

Porphyr. = Porphyrius

Rhinth. = Rhinthon

schol. in A.R. = scholia in Apollonii Rhodii *Argonautica*

schol. Ar. = scholia in Aristophanem

schol. in Ar. Eq. = scholia in Aristophanis *Equites*

schol. Ar. Pl. = scholia ad Aristophanis *Plutus*

schol. in Eur. Med. = scholia in Euripidem *Medea*

schol. in Pl. = scholia in Platonis

schol. in Il. = scholia Greaca in Homeri *Iliadem*

schol. ad Lykoph. = scholia ad Lykophronem

schol. in Pind. Ol. = scholia vetera in Pindari carmina (*scholia in Olympionicas*)

Simon. = Simonides

S. = Sophocles

Fr. = *Fragmenta*

Stob. = Stobaeus

Flor. = *Florilegium*

Str. = Strabon

Geog. = *Geographica*

Suid. = Suidas, Lexicon

Theoc. = Theocritus

Thuc. = Thucydides

Val. Flacc. = Valerius Flaccus

Arg. = *Argonautica*

Varro = Varron

Rust. = *de re Rustica*

Verg. = Vergilius

Georg. = *Georgica*

Xen. = Xenophon

Anab. = *Anabasis*

Hell. = *Hellenica*

Zen. = Zenobius

Czasopisma i wydania zbiorowe

AA = Archäologischer Anzeiger

ABV = J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956

Addenda = L. Burn, R. Glynn, *Beazley Addenda, Additional References to ABV, ARV & Paralipomena*, Oxford 1982

Addenda² = T.H. Carpenter, T. Mannack and M. Mendonca. *Beazley Addenda*, 2nd ed., Oxford 1989

AJP = The American Journal of Philology

AntK = Antike Kunst

ArchClass = Archeologia Classica

ARV = J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1963

ARV² = J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd ed., Oxford 1963

ASAA = Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente

AthMitt = Athenische Mitteilungen

AZ = Archäologische Zeitung

BaBesch = Bulletin Antieke Beschaving

BAD = Beazley Archive Database: www.beazley.ox.ac.uk

BICS = Bulletin of the Institute of Classical Studies

BSA = Annual of the British School at Athens

BullInst = Bulletino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica

CAF = Comicorum Atticorum Fragmenta, vol. 1-3, Leipzig 1880-1901

CGF = Comicorum Graecorum Fragmenta, G. Kaibel (ed.), Berlin 1889

Coll. Alex. = Collectanea Alexandrina

CPhil. = Classical Philology

CQ = Classical Quarterly

CR = Classical Review

CVA = Corpus Vasorum Antiquorum

DHA = Dialogues d'histoire ancienne

EGF = Epicorum Graecorum Fragmenta, G. Kinkel (ed.), Leipzig 1877

ES = Etruscan Studies

FHG = Fragmenta Historicorum Graecorum, C. Müller (ed.), FHG I-IV, Paris 1841

GRBS = Greek, Roman and Byzantine Studies

Haspels ABL = C. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi*, Paris 1936

HSCP = Harvard Studies in Classical Philology

JdI = Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts

JHS = The Journal of Hellenic Studies

JRS = The Journal of Roman Studies

LCS = A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967

LG = Lyra Graeca

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 1-7, J. Boardman (ed.), Zurich - Munich 1981

LSJ = *Greek-English Lexicon*, H.G. Liddell, R. Scott, H.S. Jones (ed.), Oxford 1996

MA = Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung

MAAR = Memoirs of the American Academy in Rome

MFA Bulletin = Bulletin of the Museum of Fine Arts

MonAnt = Accademia Nazionale dei Lincei, Monumenti Antichi

NSc = Accademia Nazionale dei Lincei, Notizie degli scavi di antichità

NumAntCl = Numismatica e antichità classiche

Op. Ath. = Opuscula Atheniensia

Paralipomena = J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971

PBSR = Papers of the British School at Rome

PLG = *Poetae Lyricae Graeci*, T. Bergk (ed.), Leipzig 1882

PMG = *Poetae Melici Graeci*, D. Page (ed.), Oxford 1962

P. Oxy. = Papyri Oxyrhynchus

PY.T. = Pylos Tablet

RA = Revue Archéologique

REA = Revue des Études Anciennes

RE = *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, A. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll, K. Witte, K. Mittelhaus, K. Ziegler (ed.), Stuttgart 1894 - 1980

REG = Revue des Études Grecques

Rh. Mus. = Rheinisches Museum für Philologie

RHR = Revue de l'histoire des religions

RIASA = Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte

RM = Römische Mitteilungen

RVAp I,II,III = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. 1 - Oxford 1978, vol. 2. Oxford 1982, vol. 3 - Oxford 1982

RVSIS = A.D. Trendall, *The Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London 1989

SE = Studi Etruschi

SMEA = Studi Miceni ed Egeo-Anatolici

TAPA = Transactions of the American Philological Association

TGF = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, A. Nauck (ed.), Leipzig 1889

TRI = Theatre Research International

Wien. Stud. = Wiener Studien

Inskrypcje

CIG = *Corpus Inscriptiorum Graecarum*, vol. 1-4, A. Boeckh (ed.), Berlin 1828 – 1877

DID = *Didaskaliai*

IG = *Iscriptiones Graecae*, Berlin 1873 -

SEG = *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Leiden 1923 -

Wprowadzenie

Mity od czasów najdawniejszych towarzyszyły ludziom w codziennym życiu. Przede wszystkim pełniły funkcję ajtiologiczną (etiologiczną), czyli wyjaśniały przyczyny powstania zjawisk atmosferycznych czy pochodzenie rytuałów, a co za tym idzie pozwalały na zrozumienie rzeczy, których człowiek nie potrafił wyjaśnić racjonalnie. Należy jednak pamiętać, że mitologia nie była religią, a mity nie stanowiły *credo*, tym samym nie miały jednej wersji¹. Ta niekanoniczność podań pozwalała na swobodną ich interpretację, zarówno w sztuce jak i literaturze².

W miarę rozwoju *ars graeca*, motywy zaczerpnięte z mitologii zaczęły pojawiać się także w malarstwie wazowym, przez co dobrze znane mity zyskały nową oprawę. Najpełniejszy obraz tych zmian i różnorodności toposów daje ceramika, która stanowi jedną z największych grup zachowanych zabytków sztuki greckiej³. Dekorowane wazy i naczynia są ważnym i istotnym materiałem archeologicznym, który dostarcza wielu informacji, tak potrzebnych do studiów nad motywami i ilustracjami mitów, w tym także historii Medei.

Niewykluczone, że sceny mitologiczne w malarstwie wazowym pojawiły się już w okresie geometrycznym (tzn. w VII w. p.n.e.). Niektórzy badacze doszukują się odniesień do eposów homeryckich w tym czasie, jednak brak identyfikacji i cech narracji sprawia, że prawidłowa interpretacja ikonologiczna tych przedstawień jest praktycznie niemożliwa⁴. Dopiero w okresie protoattyckim (ok. 700 – 600 r. p.n.e.), kiedy to można mówić już o wizerunkach herosów, ukazują się postacie i wątki nawiązujące do eposów Homera⁵. Także w VII wieku p.n.e. (ok. 660 r. p.n.e.) pojawił się nowy motyw – kobieca postać w towarzystwie trójgłowych węży, którą można utożsamiać z Medea⁶.

¹ Szerzej na temat greckiej religii i mitów, zob. J. Bremmer, *Interpretations of Greek Mythology*, London 1990; J. Bremmer, *Greek Religion*, Oxford 1994; D. Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford 2007.

² J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] Eurypides, *Tragedie* t. I, Warszawa 2005, s. 133; M. Budzowska, *Medea w tradycji przedeurypidejskiej*, *Collectanea Philologica* 8 (2004), s. 73.

³ Obecnie ponad 50,000 dekorowanych waz o attyckiej proveniencji datowanych na VI i V w. p.n.e. zostało już skatalogowanych. Jednak jest to oczywiście zaledwie znikomy procent dzisiejszych znalezisk, zob. Th.H. Carpenter, *Greek Religion and Art*, [w:] D. Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford 2007, s. 398.

⁴ J. Boardmann, *Greek Art*, London 1964, s. 30; Th. Mannack, *Greek Decorated Pottery I: Athenian Vase-Painting*, [w:] *A Companion to Greek Art*, T.J. Smith, D. Plantzos (ed.), Oxford 2012, s. 44.

⁵ Takim przykładem może być powstała ok. 680 r. p.n.e. amfora z Eluesis, wykonana przez tzw. Malarza Polifema, której szyja ozdobiona została wczesnym przedstawieniem z IX ks. *Odysei* Homera, gdzie autor ukazał oślepienie Polifema, zob. J. Boardmann, *Early Greek Vase Painting: 11th–6th Centuries BC*, London 1998, fot. 208.

⁶ LIMC Medeia 2; D. Ogden, *Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*,

Rozprawa została poświęcona właśnie kolchijskiej czarodziejce i jej wizerunkom w greckim malarstwie wazowym od VII do IV w. p.n.e. Choć naczynia z przedstawieniem Medei były wielokrotnie prezentowane zarówno w artykułach jak i książkach naukowych, to jak dotąd, nie powstała żadna większa praca, która omawiałaby w sposób kompleksowy postać heroiny w malarstwie wazowym. Wybór materiału archeologicznego jest nieprzypadkowy, bowiem to właśnie wazy dają szerokie spektrum informacji na temat ikonografii Medei i jej mitu w sztuce. Pozwalają także na przeanalizowanie wątków mitograficznych i zmieniających się motywów ikonologicznych na przestrzeni ponad czterech wieków. Ponadto zestawienie waz połączone z ich szczegółową analizą daje lepsze zrozumienie postaci, która wywarła wielki wpływ na późniejszą sztukę i literaturę. Wpływ trwający do dzisiaj.

Jednym z celów, który przyświecał powstawaniu tej rozprawy, było i jest uzupełnienie wiedzy o Medei; wiedzy nie zawsze kompletnej, opierającej się na artykułach i krótkich wzmiankach w literaturze naukowej i popularnonaukowej. Zadałam sobie trud zebrania informacji koncentrujących się na temacie rozprawy w sposób odmienny od tego, który proponuje CVA. Tym samym nie omawiam naczyń tak, jak czyni to *Corpus*, a skupiam się jedynie na konkretnym przedstawieniu Medei, uwzględniając przy tym wszelkie przedmioty, postacie czy motywy, odnosząc się również do bezpośrednich (jeśli jest to możliwe) wzmianek w źródłach literackich. Ponadto w swojej rozprawie postawiłam sobie następujące cele:

1. Ukazanie postaci Medei w malarstwie wazowym na przestrzeni ponad 400 lat, w oparciu o zachowany i dostępny materiał archeologiczny znaleziony i wyprodukowany w Etrurii, Attyce i Μεγάλη Ἑλλάς.
2. Prześledzenie rozwoju zmian w przedstawieniu mitu o Medei w malarstwie wazowym.
3. Wyodrębnienie powtarzających się na wazach toposów mitologicznych od VII do końca IV w. p.n.e. oraz ich analiza.
4. Próba odpowiedzi na pytanie o przyczynę wyboru takiego a nie innego motywu na naczyniach ceramicznych związanego z postacią Medei w danym okresie.
5. Wyodrębnienie atrybutów i charakterystycznych cech przedstawienia Medei, które pozwalają na identyfikację postaci czarodziejki ukazanej na materiale ceramicznym.

Ramy chronologiczne zaproponowane w tytule rozprawy zostały ujęte w przedziale

czasowym od VII wieku p.n.e. do IV wieku p.n.e. Wybór tych okresów został podyktowany umownym początkiem i zarazem możliwym końcem występowania motywów ikonograficznych w malarstwie wazowym związanych z kolchijską czarodziejką⁷. Najstarsze przedstawienie Medeji na tego rodzaju zabytkach datuje się bowiem na okres między 660 a 640 r. p.n.e.⁸ Wiek IV p.n.e., przyjęty jako *finis* ram chronologicznych, uwarunkowany został wyprodukowaniem w latach 330 - 310 p.n.e. krateru wolutowego w technice czerwonofigurowej, na którym przedstawiono sceny z mitu o Medeji, wzorowane na tragedii Eurypidesa. Stanowi on tym samym ostatni znany mi przykład wykorzystania ikonografii postaci Kolchijki w malarstwie wazowym⁹.

Zakres terytorialny – Etruria, Attyka i *Μεγάλη Ἑλλάς* (*Megale Hellas*) zaproponowany w rozprawie, został wybrany na podstawie następujących czynników. Po pierwsze w tych trzech krainach geograficznych odnotowano większość znanych obecnie zabytków malarstwa wazowego z przedstawieniem Medeji. Po drugie ścisła zależność między tymi obszarami związana jest z początkami występowania motywów kolchijskiej czarodziejki w Etrurii od około roku 660 – 640 p.n.e. oraz końcem ich produkcji na obszarze Wielkiej Grecji w latach 330 – 310 p.n.e. Znamienny jest również fakt, że około roku 415 p.n.e. pojawiają się w *Magna Graecia* toposy na wazach z wizerunkiem Medeji dotąd niespotykane zarówno w Etrurii jak i w Attyce.

Choć temat związany z wizerunkiem Kolchijki w malarstwie wazowym należy do badań, którymi zajmuje się archeologia i historia sztuki, to jednak trudno pisać o przedstawieniach na ceramice bez odwołania się do innych dyscyplin naukowych. Tym samym ta szczegółowa analiza materiału archeologicznego, opierać się będzie na badaniach interdyscyplinarnych z zakresu filologii klasycznej, historii sztuki czy historii. Z uwagi na korelacje łączące malarstwo wazowe z tymi dyscyplinami humanistycznymi uważam za

⁷ Po IV w. p.n.e. naturalnie powstawały inne zabytki zawierające przedstawienie Medeji (takie jak rzeźby, reliefy, freski czy gemmy), jednakże nie stanowią one głównego tematu pracy, dlatego zostaną omówione jedynie skrótowo w dalszej części Wprowadzenia.

⁸ LIMC Medeia 2; M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi*, Novata 1987, s. 41; 94; 295; M.J. Strazzulla, *Medea nell'iconografia greca dalle origini al V secolo a.C.*, [w:] F. De Martino (ed.), *Medea. Teatro e comunicazione*, Bari 2006, s. 631-672.

⁹ A.L. Millin, *Description des Tombeaux de Canose, ainsi que des bas-reliefs, des armures, et des vases peints qui y ont été découverts en MDCCCXIII*, Paris 1816; M. Mazzei, *Ipogeo Monterisi Rossignoli*, [w:] R. Cassano, *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa. Catalogo dell'Esposizione* (Bari 27 gennaio - 17 maggio 1992), Bari 1992, s. 163-175. Sam wyrób naczyń ceramicznych nie kończy się na podanych datach. Według Henry'ego Walters'a rok 200 p.n.e. jest datą zamknięcia manufaktur wyrabiających naczynia ceramiczne, które nie przetrwały ciągle rosnącej potęgi Rzymu. Ten sam badacz zauważył również, że przyczyn końca wyrobów ceramicznych należy upatrywać w coraz powszechniejszym wykorzystaniu w owym czasie reliefów, terakoty, metalu czy szkła, zob. H.B. Walters, *History of Ancient Pottery*, vol. 1-2, New York 1905, s. 32.

niezbędne odwołanie się do wymienionych powyżej nauk. Taka kompilacja pozwala bowiem na wykorzystanie w pełni potencjału interpretacyjnego tego masowego źródła archeologicznego, jakim jest ceramika grecka.

Rozprawa składa się z VI rozdziałów, z których pierwszy został poświęcony greckim źródłom literackim pozwalającym na poznanie mitu o Medei. Wyodrębnienie dzieł, które zawierają ten mit, jest o tyle ważne, że pokazuje różnorodność epizodów oraz mnogość wątków, które niejednokrotnie znalazły swoje odzwierciedlenie w malarstwie wazowym, co pozwala na lepsze ich zrozumienie. W Rozdziale II omówione zostały najstarsze zabytki ceramiki naczyniowej z wizerunkiem Medei w VII w. p.n.e. z terenów Etrurii. Oprócz wymienionej w ramach chronologicznych amfory z Cerveteri, zostanie przedstawione także *olpe bucchero* pochodzące z „Książęcego Grobu” z tej samej lokalizacji i datowane na ok. 630 r. p.n.e.¹⁰ W kolejnej części pracy wyodrębniłam trzy toposy mitu o Medei, które powtarzały się na attyckich wazach w latach 530 – 470 p.n.e. Jako pierwszy został przedstawiony motyw, który określiłam jako „Medea i węże (δράκοντες) - kobiece popiersie flankowane dwoma węzami”. Następnie zajęłam się attyckim malarstwem wazowym z przedstawieniem *reiunivatio* barana, w którym oprócz czarodziejki brały udział Peliady i ich ojciec. Ostatni z tego rozdziału topos - Medea jako ἐψάνδρα dotyczył motywu odmłodzenia Jazona lub Ajzona.

W Rozdziale IV zostały zaprezentowane motywy z attyckiego malarstwa wazowego wyodrębnione z mitu o wyprawie Argonautów po złote runo, w której udział bierze również Medea. Jak wiemy jej postać nierozzerwalnie łączy się z mitem o Jazonie i pięćdziesięciu herosach płynących na Argo do odległej Kolchidy. Celem tej podróży było zdobycie złotego runa Chrysomallosa, które znajdowało się w świętym gaju Aresa powieszone na gałęzi dębu, w mitycznej krainie Aei¹¹.

Rozdział V omawia z kolei apulijskie malarstwo wazowe w latach 415 – 310 p.n.e., w którym artyści wykorzystywali nieznane do tej pory z attyckich waz wątki mitu związane z wyprawą Argo¹².

Ostatni z rozdziałów porusza problematykę związaną z przedstawieniami wazowymi Medei od II poł. V w. do końca IV w. p.n.e. w Attyce i Wielkiej Grecji. Występowanie motywów na obu tych obszarach uwarunkowane było dramataми

¹⁰ A. Rizzo, M. Martelli, *Un incunabolo del mito Greco in Etruria*, ASAA 67/68; Rome 1988/89, s. 7-56; C. Isler-Kerényi, *Immagini di Medea*, [w:] *Medea nella letteratura e nell'arte*, 2000, s. 117-138.

¹¹ Apollod. 1.9; D.S. 4. 40.3; Varr. *Rus.* 2.6; Str. *Geog.* 1. 2. 39; schol. *Eur. Med.* 5; Acus. Fr. 9 = schol. A.R. 4.1147.

¹² LIMC Argonautai 20; LIMC Jason 37.

Eurypidesa – *Aigeus* i *Medea*. Co ciekawe, wątki z pierwszej tragedii obecne są niemal wyłącznie na terenie Attyki – dla porównania tylko jedno naczynie z Medeą i herosem pochodzi z Apulii. Obok Kolchijki, która ucieka przed powracającym do Aten Tezeuszem, powstają także naczynia z motywem apoteozy Medei, zanoszącej dary Kreuzie czy obrazy czarodziejki jako dzieciobójczyni¹³. Jedynie malarze zamieszkujący Lukanię i Apulię wybierali takie toposy.

Ostatnią część pracy stanowi Zakończenie, w którym znalazło się podsumowanie zebranych informacji oraz weryfikacja celów postawionych we wstępie pracy. Bardzo ważnym elementem rozprawy jest *Appendix*, w którym znajdują się cztery tabele, m.in.: Tabela 1 – Greckie źródła literackie do poznania mitu o Medei; Tabela 2 – Motywy w malarstwie wazowym i ich korelacje ze źródłami literackimi; Tabela 3 – Katalog zabytków archeologicznych przedstawionych w pracy: a. Katalog zabytków pochodzących z etruskich manufaktur, b. Katalog zabytków pochodzących z attyckich manufaktur, c. Katalog zabytków pochodzących z manufaktur znajdujących się na terenie Megale Hellas; Tabela 4 – Zabytki malarstwa wazowego, których sceny z Medeą nawiązują do innej tradycji.

Omówienie literatury przedmiotu należy zacząć od dzieł powstałych jeszcze w XIX w., bowiem to one niejednokrotnie dostarczają informacji o wazach znalezionych w czasie ówczesnych wykopalisk, w tym tych z przedstawieniami Medei. Warto wymienić tutaj dysertację Theodora Pyl'a poświęconą Medei. Autor kompleksowo omówił w niej nie tylko sam mit Kolchijki, ale zawarł odniesienie do tego podania zarówno w literaturze jak i w malarstwie wazowym. Jego analiza materiału archeologicznego często pokrywała się z tym, co mówią współcześni badacze¹⁴. Podobną książkę napisał Heinrich Heydemann – *Jason in Kolchis*, w której szczegółowo przedstawił herosa w malarstwie wazowym¹⁵. Wśród zestawienia waz znalazły się również naczynia z wizerunkiem Medei. Trafne spostrzeżenia Heydemanna dotyczące omawianego materiału oraz literatura podająca odmienne interpretacje od jego własnych stanowi ciekawą lekturę. Pozwala ona na zapoznanie się z odmiennymi poglądami naukowców prezentujących to samo naczynie oraz skonfrontowanie ich z treścią mitu o kolchijskiej czarodziejce. Kolejne opracowania dotyczące interesujących mnie omawianych zabytków, znów należy wiązać ze szkołą niemiecką. Wyszły one spod pióra Edwarda Gerharda czy wspomnianego już Heydemanna,

¹³ Wątek śmierci jej synów jest dość późny, bowiem pochodzi z ok. 400 r. p.n.e., zob. C.O. Pache, *Baby and child of heroes in ancient Greece*, New York 2004, s. 26.

¹⁴ K.Th. Pyl, *De Medeae Fabula. Dissertatio inauguralis archaeologica quam consensu et auctoritate amplissimi philosophorum ordinis in alma litteraria Universitate Friderica Guilelma ad summos in philosophia honores rite capessendos*, Berlin 1850.

¹⁵ H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, Halle 1886.

wszystkie dotyczą południowoitalskiego malarstwa wazowego¹⁶.

Mimo dość powszechnego zainteresowania postacią Medei w malarstwie wazowym, literatura przedmiotu w tym zakresie ogranicza się jedynie do artykułów. Wśród nich należy wymienić powstały w roku 1987 *Del Pittore di Amsterdam e di un episodio del nostos odissaico. Ricerche di ceramografia etrusca orientalizzante*, którego autorką jest Marina Martelli¹⁷. Badaczka omówiła w nim twórczość tzw. Malarza z Amsterdamu, w której skład wchodzi również amfora *caeretana* z prawdopodobnym przedstawieniem Medei. W swoim opracowaniu Martelli przychyliła się do tezy, że scena na naczyniu ukazuje wczesny wizerunek Kolchijki. Ta sama autorka we współpracy z Marią Rizzo scharakteryzowały kolejny zabytek z wizerunkiem Medei – *olpe bucchero* pochodzące z ok. 630 r. p.n.e. W artykule pt. *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria* autorki skupiły się nie tylko na miejscu wydobywania tego naczynia – czyli tumulusie San Paulo, ale w sposób wnikliwy omówiły wspomniane *olpe*¹⁸.

W roku 1980 została wydana dysertacja Hugo Meyera, zatytułowana *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, w której autor poruszył problematykę motywu odmłodzenia barana¹⁹. Książka Meyera łączy ze sobą warsztat filologa klasycznego i archeologa. Badacz zawarł w pracy historię tego toposu oraz omówił zmieniający się wizerunek Medei i jej atrybutów w całym V w. p.n.e. Meyer odwołał się również do źródeł literackich, starając się odpowiedzieć na pytanie dotyczące genezy tego motywu w sztuce. Podobną tematykę poruszył w swoim artykule pt. *Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain: rôles et fonctions du chaudron de Médée*, Michaël Martin, który starał się odpowiedzieć na pytanie dotyczące funkcji i roli toposu kociołka Medei, zarówno w źródłach literackich, jak i w antycznych dziełach sztuki²⁰. Badacz omówił również symbolikę *lebesu* i barana oraz samego rytuału odmłodzenia, odwołując się do trzech postaci, które się mu poddały: Jazona, Ajzona i Peliasa.

Na uwagę zasługują również trzy zbiory artykułów, które w sposób wielopłaszczyznowy omawiają postać Medei, zarówno w literaturze, jak i sztuce. Pierwszy z nich *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art* porusza takie kwestie jak

¹⁶ E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, vol. 1, Stuttgart 1828; H. Heydemann, *Die Vasenssammlung des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin 1872.

¹⁷ M. Martelli, *Del Pittore di Amsterdam e di un episodio del nostos odissaico. Ricerche di ceramografia etrusca orientalizzante*, *Prospettiva* 50 (1987), s. 4-14.

¹⁸ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, *ASAtene* 67/68 (1989), s. 7-56.

¹⁹ H. Meyer, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma 1980.

²⁰ M. Martin, *Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain: rôles et fonctions du chaudron de Médée*, *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique* 16 (2013), s. 171-189.

pochodzenie i rozwój Medei jako figury mitologicznej, jej sylwetkę w antycznych utworach literackich – m.in. u Pindara, Eurypidesa, Apolloniosa z Rodos czy Owidiusza²¹. Oprócz wymienionych problemów badawczych warto wspomnieć o wpływie tragedii Eurypidesa na malarstwo wazowe. Christiane Sourvinou-Inwood w swoim artykule pt. *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy* pokazuje w jaki sposób dramat greckiego tragika wpłynął na sztukę i w jaki sposób zmieniał się wizerunek kolchijskiej czarodziejki na przedstawieniach wazowych²².

Kolejna praca – *Medeas Wandlungen: Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft* stanowi zbiór 9 artykułów poświęconych postaci Medei nie tylko w sztuce czy literaturze antycznej, ale również współczesnej, pokazując obraz kolchijki w różnych aspektach kulturowych²³. Wymienić tutaj należy szczególnie esej Eriki Simon, która w sposób zwięzły a zarazem kompleksowy ukazała najpopularniejsze przedstawienia Kolchijki w różnych dziedzinach sztuki: malarstwie wazowym, rzeźbie czy na sarkofagach, tworząc przy tym studium Medei jako czarodziejki, matki i bogini²⁴.

W zbiorze esejów pt. *Medea nella letteratura e nell'arte* podzielonych na dziesięć rozdziałów znalazła się problematyka związana z mitem Medei i jego recepcją²⁵. Jednak na szczególną uwagę zasługują artykuły takich naukowców jak: Pietro Giannini, Bruno Gentili i Cornelia Isler-Kerényi. Pierwszy z nich zajął się rolą czarodziejki w twórczości poetów od Hezjoda po Pindara. W swoim artykule włoski badacz zwrócił uwagę na unitarną funkcję mitu o Medei i odrzucił jego podział na mit o Medei Korynckiej i mit o Argonautach. Z kolei Bruno Gentili w rozważaniach na temat eurypidesowej *Medei* doszedł do wniosku, że głównym tematem dramatu był archaiczny obraz miłości sprawiedliwej i niesprawiedliwej. Natomiast Cornelia Isler-Kerényi skupiła się na prezentacjach Kolchijki w sztuce, które pojawiły się przed wystawieniem *Medei* w roku 431 p.n.e.

W roku 2007 została wydana książka Olivera Taplina pt. *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*²⁶ Jej autor skupił się na

²¹ J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton 1997.

²² Ch. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton 1997, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), s. 253-296.

²³ A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck (ed.), *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998.

²⁴ E. Simon, *Medea in der antiken Kunst. Magierin – Mutter – Göttin*, [w:] *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998, A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck (ed.), s. 13-54.

²⁵ B. Gentili, F. Perusino (ed.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venice 2000.

²⁶ O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century*

twórczości trzech tragików – Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa – omawiając odniesienie do ich dramatów w malarstwie wazowym. Taplin starał się wyjaśnić, w jakim stopniu obraz ukazany na wazach odzwierciedlał treść sztuki i jeśli tak było, to co na to wskazywało. Z punktu widzenia tematu niniejszej rozprawy najbardziej interesujący jest trzeci rozdział poświęcony ostatniemu z wymienionych dramaturgów. Autor bowiem odwołuje się w nim zarówno do *Medei* jak i zachowanego fragmentarycznie *Aigeusa*, rozważając czy przedstawienia na naczyniach faktycznie wzorowane są na konkretnej tragedii.

Nie można zapomnieć również o opracowaniach bezpośrednio dotyczących samego malarstwa wazowego. Należy tutaj wymienić książki Johna Beazley'a: *Attic Black-Figure Vase-Painters* (ABV), *Attic Red-figure Vase-painters* (ARV), *Paralipomena* czy też powstałe na jego cześć *Beazley Addenda* i *Beazley Addenda, druga edycja*²⁷. Ich autor i naukowcy za nim podążający przestudiowali wiele zabytków ceramiki czarno i czerwonofigurowej, wyodrębniając ponad pięciuset malarzy, garncarzy czy manufaktur²⁸. Nieocenioną skarbnicę wiedzy na temat południowoitalskiego malarstwa wazowego stanowią zbiory takie jak *The Red-Figured Vases of Apulia* (RVAp 1,2,3); *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (LSC) czy książki im pokrewne autorstwa Arthura D. Trendalla, omawiające w sposób kompleksowy zabytki ceramiczne, ich autorów oraz przedstawienia na nich zawarte²⁹.

Należy pamiętać, że wazy ze scenami figuralnymi to nie jedyny materiał archeologiczny, w którym pojawia się postać Medei. Przy obecnym stanie badań można wyodrębnić kilka grup zabytków zawierających motyw zaczerpnięte z jej mitów bądź samą Medeę. Wśród nich należy wymienić reliefy³⁰, rzeźby³¹, malarstwo freskowe³², sarkofagi³³

B.C., Los Angeles 2007.

²⁷ J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956; J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1963; J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd ed., Oxford 1963; J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971; L. Burn, R. Glynn, *Beazley Addenda, Additional References to ABV, ARV & Paralipomena*, Oxford 1982; T.H. Carpenter, T. Mannack and M. Mendonca, *Beazley Addenda*, 2nd ed., Oxford 1989.

²⁸ Th. Mannack, *Greek Decorated Pottery I*, s. 45.

²⁹ A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967; A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. 1 - Oxford 1978, vol. 2. Oxford 1982, vol. 3 - Oxford 1982.

³⁰ A. Conze, *Das Berliner Medeareliefe*, *Historische und Philologische Aufsätze* (1884), s. 97-104; O. Kern, *Zu den beiden Peliadenreliefs*, *JdI* 3 (1888), s. 68-72. Rzymska kopia greckiego reliefu z ok. 420 – 410 p.n.e., datowana jest na II w. n.e. Artysta przedstawił na nim Medeę stojącą po lewej stronie, która trzyma w dłoniach *phoriamos*. Na prawo natomiast znajdują się dwie córki Peliassa, przygotowujące trójnogi *lebes* do wykonania rytuału odnowienia. Obecnie relief znajduje się w Antikensammlung, Staatliche Museen w Berlinie (nr inw. Sk 925). Wymiary reliefu to 116,5 cm wys. oraz 96 cm szer., zob. B. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of Originals*, Michigan 1984, s. 72; A. Schwarzmaier, A. Scholl, M. Maischberger (ed.), *Staatliche Museen zu Berlin: Die Antikensammlung*, Darmstadt 2012, s. 223, 225. W roku 1814 został znaleziony marmurowy relief (marmur pentelicki) z identyczną konfiguracją postaci Medei i Peliad. Odkopano go pod fundamentami Palazzo Simonetti

czy gemmy³⁴.

Rozdział I

Greckie źródła literackie do poznania mitu o Medeji.

Począwszy od Hezjoda, który jako pierwszy wymienił Medę z imienia w swojej *Theogonii*, po późnoantyczny poemat *Argonautika Orphika*, kolchijska czarodziejka fascynowała poetów, historyków czy tragediopisarzy. Podobnie jak w sztuce, tak i w literaturze, mity herosów i heroin nie miały kanonicznych wersji, co sprzyjało dodawaniu nowych epizodów i pozwalało na ujęcie tej samej opowieści w odmienny sposób, by uatrakcyjnić jej odbiór. Analogicznie postąpiono z mitem o kolchijskiej czarodziejce, którego wątki zmieniały się na przestrzeni dziejów.

Przy omawianiu motywów ikonograficznych związanych z postacią Medeji, występujących na ceramice, nie można zapomnieć o źródłach pisanych. Stanowią one bowiem uzupełnienie malarstwa wazowego, którego sceny niejednokrotnie nawiązywały do dzieła literackiego – tak jak w przypadku tragedii Eurypidesa. Przegląd tych źródeł służy nie tylko rekonstrukcji mitu o córce Ajetesa, ale również pokazuje ewolucję i różne warianty tej samej historii, które miały swoje korelacje z materiałem archeologicznym.

Tradycja mitu o kolchijskiej czarodziejce sięga jeszcze czasów Homera³⁵. Mimo braku bezpośredniego nawiązania do Medeji w eposach homeryckich, pojawia się wyprawa

przy Via del Corso w Rzymie. Jest to również rzymska kopia z I w. n.e. greckiego oryginału, datowanego na V w. p.n.e. Obecnie zabytek ten znajduje się w Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Musei Vaticani w Rzymie (nr inw. 9983). Na temat tego reliefu zob. m.in. F. Sinn, *Dreifigurenrelief mit Medea und den Peliaden*, [w:] *Katalog der Skulpturen: Reliefgeschmuckte Gattungen romischer Lebenskultur, Griechische Originalskulptur, Monumente orientalischer Kulte*, vol. 3, F. Sinn (ed.), Wiesbaden 2006, s. 96-102.

³¹ Przykładem tego rodzaju zabytku jest rzymska rzeźba z II w. p.n.e. przedstawiająca Medę, która dobywa miecza, by zadać śmiertelny cios stojącym u jej stóp chłopcom. Obecnie znajduje się ona w Antikensammlung, Staatliche Museen w Berlinie.

³² Pewnych informacji na temat malarstwa dostarcza nam Pliniusz i jego 35 księga. Historyk wspomina w niej m.in. o Juliuszu Cezarze, który umieścił przed świątynią *Venus Genetrix* obrazy Timomachosa przedstawiające Ajaksa i Medę (zabijającą swoje dzieci). Dyktator zakupił te dzieła za 80 talentów, zob. Plin. *NH.* 35.136; J.J. Pollit, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1990, s. 178; S.A. Gurd, *Meaning and Material Presence: Four Epigrams on Timomachus's Unfinished Medea*, *TAPA* 137 (2007), s. 305-331.

³³ Na temat sarkofagów zob. m.in. V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque imperial*, Rome 1994.

³⁴ Przykładem tego rodzaju zabytku z wizerunkiem Medeji, która przygotowuje kocioł z magicznymi ziołami jest gemma wykonana z kornelianu. Obecnie znajduje się ona w *Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell*, Prendeville, Esq. (1841): 593.

³⁵ Na temat powstania *Iliady* i *Odysei* dyskusję podjął m.in. Anthony Snodgrass, zwracając uwagę na datowanie eposów homeryckich, które dotychczas oscylowało wokół poł. VIII w. p.n.e. Według Snodgrass'a, zarówno *Iliada* jak i sam Homer pojawili się znacznie później. *Odyseja* natomiast

Argonautów, z którą związane są losy heroiny. W XII księdze *Odysei* w rozmowie z Odyseuszem, Kirke przywołuje obraz *Planctae*³⁶, opowiadając o Argo – statku, którego śmiertelna załoga jako jedyna przeprawiła się przez „Wędrowne Skały”³⁷. Fragment Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα, παρ’ Αἰήταο πλέουσα świadczy o tym, że opowieść o Argonautach znana była już w czasach Homera lub też wcześniej³⁸. Niektórzy badacze uważają, że przygody Odyseusza oparte zostały na nieznanym poemacie o Jazonie i Argonautach³⁹.

Medea, jak wspomniałam wyżej, nie została wymieniona bezpośrednio w utworach homeryckich, mimo że występują w nich inni bohaterowie, tacy jak Jazon, Ajetes czy Pelias⁴⁰. Motyw udzielenia pomocy Jazonowi, ofiarowanej przez Medeę przy zdobyciu złotego runa i

datowana jest przez niego na VII w. p.n.e., zob. A. Snodgrass, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998, s. 12-13. Przyjmując jednak VIII wiek p.n.e. jako czas powstania eposów, a także aktywność Homera, należy rozpocząć wywód od tego dzieła.

³⁶ Funkcjonowały także inne nazwy określające skały: Συνορμάδες (Simon. PMG fr. 546) Συνορμοὶ πέτραι (Pin. P. 4.370-4.371) i Κυάνας πέτραι (Hdt. 4.85). Eurypides z kolei wymienia nazwę Συμπληγάδες (Eur. Med. 1-2.). Motyw *Planctae* i *Symplegades* pojawia się także m.in. w: A.R. 4.782-4.788; Plin. NH. 4.13, 6.12. Szerzej o obu nazwach, zob. R.C. Seaton, *The Symplegades and the Planctae*, AJP 8 (1887), s. 433-440. Niektórzy badacze sądzą, że są to dwa różne miejsca i nie można ich ze sobą utożsamiać, zob. O. Jessen, *Planktai*, [w:] W.H. Roscher, *Ausführliche Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. 3, Leipzig 1909, s. 2540-2548; C. Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlin 1920, s. 825-827; U. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, Munich 1988, s. 177-178; P. Von der Mühl, *Odyssee*, RE Suppl. (1940), s. 728-729.

³⁷ Hom. Od. 12.69-12.72:

[...] οὔτῃ δὲ κείνῃ γε παρέπλω ποντοπόρος νηῦς,
Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα, παρ’ Αἰήταο πλέουσα.
καὶ νῦν κε τὴν ἔνθ’ ὤκα βάλεν μεγάλας ποτὶ πέτρας,
ἀλλ’ Ἥρῃ παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἴησων.

³⁸ Niewykluczone również, że sam Homer korzystał z pieśni innych aojdów, zob. M. Budzowska, *Medea w tradycji*, s. 78; M. West, „Odyssey” and “Argonautica”, CQ 55 (2005), s. 39.

³⁹ Teza ta po raz pierwszy została postawiona przez Adolfa Kirchhoffa w roku 1869, zob. A. Kirchhoff, *Die Composition der Odyssee*, Berlin 1869, s. 84-86. Za Kirchhoffem poszli także inni: C. Heimreich, *Die Telemachie und der jüngere Nostos*, Flensburg 1871, s. 17-20; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884, s. 165-168; P. Friedländer, *Kritische Untersuchungen zur Geschichte der Heldensage*, Rh. Mus. 69 (1914), s. 299-341; K. Meuli, *Odyssee und Argonautika: Untersuchungen zur griechischen Sagensgeschichte und zum Epos*, Berlin 1921; G. Finsler, *Homer*, Leipzig-Berlin 1924; E. Schwartz, *Die Odyssee*, Munich 1924, s. 52-53; 262-271; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin 1924, s. 236-248; P. Von der Mühl, *Odyssee*, s. 721-731; A. Lesky, *Aia*, Wien. Stud. 63 (1948), s. 22-68; U. Hölscher, *Die Odyssee*; G. Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Vienna 1998, s. 197-201, 213, 252-253, 262. Na temat *Odysei* i *Argonautyk* pisał także M. West, *Odyssey*, s. 39-64. Z kolei George L. Huxley wysnuł tezę, że Homer oparł wędrówkę Odyseusza na pochodzących z VIII w. p.n.e. *Argonautykach*, wykorzystując motyw „Wędrownych Skał”, przez które przeprawiła się Argo z Jazonem. Huxley zauważył również, że Kirke z *Odysei* pierwotnie była bohaterką mitu o Argonautach, ponieważ jej bratem był Ajetes: G.L. Huxley, *Greek Epic Poetry: from Eumelos to Panyassis*, London 1969, s. 60. Warto prześledzić także argumenty Alfreda Heubecka i Arie Hoekstra’ego na temat Kirke, *Odysei* i *Argonautyk*, zob. A. Heubeck, A. Hoekstra, *A Commentary on Homer’s Odyssey*, vol. II: Books IX-XVI, Oxford 1989, s. 51-52. Natomiast polski filolog klasyczny, Jerzy Łanowski uważał, że cytowany powyżej wers (Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα...) odnosił się do poematu, w którym obecny był motyw czarów Medei, zob. J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] Eurypides, *Tragedie*, t. I. Warszawa 1967, s. 125.

⁴⁰ Jazon: Hom. Il. 7.468, 23.747; Ajetes: Hom. Od. 10.137; Pelias: Hom. Il. 2.715, Hom. Od. 11.254-257.

ich małżeństwo zostało pominięte. W eposach homeryckich to Hera przejęła rolę boskiej pomocnicy i opiekunki herosa⁴¹. Hypsipyle natomiast (królowa lemnijskich kobiet) przedstawiona została jako żona Ajzonidy⁴².

Nieobecność Medei w homerowych eposejach była powodem ożywionych dyskusji wśród naukowców. Zarówno George Huxley oraz Edith Hall postawili tezę, mówiącą o tym, że Medea była postacią posthomerycką, która została stworzona w oparciu o homerową bohaterkę – Agamede (*mądrą kobietę*)⁴³. Jednak warto zauważyć, że postać Agamede łączona była z Perimede⁴⁴, której imię stanowiło przydomek Medei⁴⁵. Tym samym przyjmując, że imiona tych trzech postaci odnoszą się do późniejszej Medei, argumenty Huxleya i Hall należałoby uznać za bezzasadne.

W całej dyskusji na temat występowania czarodziejki w eposach homeryckich lub jej braku, warto również zwrócić uwagę na kwestię językową. W poematach Homera występują dwa rodzaje neologizmów: pierwsze są to formy zaczerpnięte z dialektów ustnych⁴⁶, natomiast drugie stanowią przykłady z języka poetyckiego. W skład pierwszej grupy wchodzi eolskie archaizmy, formy jońskie oraz attyckie, które zapewne dostały się do tekstu, przy jego przepisywaniu⁴⁷. Oznaczałoby to, że język Homera był pełen różnych form, które w późniejszych czasach ewoluowały lub zanikły całkowicie. Być może na podstawie

⁴¹ Motyw Hery jako opiekunicy bogini Jazona i Argonautów oraz ich pomocnika pojawia się także m. in. u Apolloniosa z Rodos w *Ἀργοναυτικά* (*Argonautika*), zob. A.R. 3.66.

⁴² W *Iliadzie* wymieniony jest również Euneus, syn Jazona i Hypsipyle, zob. Hom. *Il.* 7.468-7.469, 23.747.

⁴³ Hom. *Il.* 11.741; Theoc. 2.14-15; G.L. Huxley, *Greek Epic Poetry*, s. 61; Według E. Hall, Medeę należy wiązać z peloponezyjską Agamede, która podobnie jak Kolchijka była wnuczką Heliosa i знаła wszelkie rosnące na ziemi zioła, zob. E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989, s. 35. Na początku Agamede postrzegano jako kobietę posiadającą moc uzdrawiania, dzięki znajomości wszelkich ziół rosnących na ziemi. Była najstarszą córką króla Ajgeusa. Według Matthew Dickie'ego, Agamede zaczęła być postrzegana jako czarodziejka o mocy równej Kirke czy Medei, dopiero w epoce hellenistycznej (ok. IV w. p.n.e.), zob. M. Dickie, *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London 2004, s. 23. Natomiast Jacob Petroff, w swojej rozprawie poświęconej studium mitu Medei zauważył, że czarodziejka była na tyle znana, że nie potrzebowała przedstawienia, zob. J. Petroff, *Medea, A Study in the Development of a Myth*, New York 1966, s. 6.

⁴⁴ Hom. *Il.* 11.741. Z kolei M. Martin zaproponował, że Medeę należy połączyć z inną bohaterką *Iliady* – Hekamede, która była branką Nestora. Jej imię oznacza bowiem "mądra jak bogini". Badacz ten zwrócił uwagę na fragment poematu, gdzie Hekamede przygotowuje mieszaninę (Hom. *Il.* 11.628-642), której preparacja ma szczególny, niemal religijny wymiar, zob. M. Martin, *Que la Colchidienne*, s. 171-189.

⁴⁵ K. Korus, *Komiczna funkcja ekfrazy w Pharmakeutria Teokryta*, Rocznik Humanistyczny LIV (2006), s. 86; D. Ogden, *Magic, Witchcraft and Ghost in the Greek and Roman Worlds*, London-New York 2002, s. 112.

⁴⁶ Wśród nich badacze doszukali się m.in. dialektu jońskiego, eolskiego i arkado-cyprijskiego, zob. m.in. M. Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral-Verse Making: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, HSCP 43 (1932), s. 24.

⁴⁷ G.P. Shipp, *Studies in the Language of Homer*, Cambridge 1972, s. 4. J. Łanowski, Wstęp, [w:] *Iliada*, Wrocław 1968, s. LXIII.

tych rozważań należy powiązać kwestię imienia Medei z podobnym mechanizmem dotyczącym imienia Ifigenii, która w *Iliadzie* początkowo występowała najprawdopodobniej pod imieniem Ἰφιδάνασσα (Iphianassa)⁴⁸, by potem ewoluować do formy obecnej. To tłumaczyłoby brak *nomen* Medei w eposach homeryckich pod znaną nam dzisiaj postacią, a występowanie bohaterki o imieniu Agamede. Są to jedynie przypuszczenia, jednak nie można wykluczyć takiej teorii⁴⁹.

Jacob Petroff z kolei powiązał Medeę z Ifimedeją, której imię również występuje w *Odysei*⁵⁰. Argumentacja Petroff'a opierała się na obecności imienia tej postaci na tabliczce z Pylos z pismem linearnym B pochodzącej z ok. 1200 r. p.n.e.⁵¹ Petroff prawdopodobnie zasugerował się badaniami Henry'ego D. Ephron'a, który odkrył w roku 1961 tabliczkę z Enkomi w języku cypro-minojskim (ok. XIII w. p.n.e.), zawierającą według badacza imiona Medei i Jazona⁵².

Natomiast Małgorzata Budzowska zasugerowała, że mit o Jazonie i Medei nie stanowił w czasach jońskiego aoidy interesującej opowieści ze względu na ubogą treść, dlatego też bohaterowie podania o Argonautach pojawiają się zarówno u Homera, jak i w późniejszych cyklach epickich epizodycznie⁵³.

W greckiej literaturze archaicznej najwcześniejszym tekstem, który bezpośrednio wymienia czarodziejkę z imienia, jest *Theogonia* Hezjoda⁵⁴. Eolski aoida odniósł się do jej

⁴⁸ Hom. *Il.* 9.145, 287. Na ten temat dyskusję podjął także F. Solmsen, *The Sacrifice of Agamemnon's Daughter in Hesiod's Ehoëae*, *AJP* 102 (1981), s. 353.

⁴⁹ Według Eveline Bracke, Agamede i Medea niekoniecznie muszą być ze sobą powiązane, mimo indoeuropejskich korzeni obu imion i łączącego je rdzenia **med-*, ponieważ jak podają źródła, historia Agamede ma swój własny mit, a jej losy są całkiem odmienne niż Medei. Ponadto według Bracke ich imiona w miarę upływu czasu mogły zasymilować się ze sobą, czego również nie można wykluczyć, zob. E. Bracke, *Of Metis and Magic. The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*, dysertacja w zbiorach National University of Ireland, Maynooth 2009, s. 116.

⁵⁰ Hom. *Od.* 11.305-11.320.

⁵¹ PY.T. 316r6; J. Petroff, *Medea*, s. 131. Na temat tabliczki i informacji na niej zawartych pisze także J. Chadwick, *The Mycenaean World*, Cambridge 1976, s. 95.

⁵² Przetłumaczony przez Ephron'a fragment wspomina o incydencie, w wyniku którego Jazon musiał złożyć ofiarę z kozła, dzięki czemu kapłan mógł spełnić magiczny rytuał. Nie jest powiedziane jaki był to incydent i z jakiego powodu ofiara została spełniona. zob. H.D. Ephron, *The Jeson Tablet of Enkomi*, *HSCP* 65 (1961), s. 39-107.

⁵³ M. Budzowska, *Medea*, s. 78.

⁵⁴ Na temat życia poety, zob. J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] Hezjod. *Narodziny bogów (Theogonia)*, *Prace i dni*, *Tarcza*, Warszawa 1999, s. 5-8; H.G. Evelyn-White (przeł.), *Introduction*, [w:] Hesiod, *The Homeric Hymns and Homeric*, London 1920, s. XIII-XVII. Najwybitniejszym znawcą Hezjoda był Martin L. West, który opatrzył wstępem i komentarzem dzieła Hezjoda, zob. Hesiod, *Theogony*, M.L. West, (ed. with prolegomena and commentary), Oxford 1966; *Fragmenta Hesiodica*, R. Merkelbach, M.L. West (ed.), Oxford 1967; Hesiod, *Works and Days*, M.L. West (ed. with prolegomena and commentary), Oxford 1978; M.L. West (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women: Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford 1985; Hesiod, *Theogony, and Works and Days*, M.L. West (transl. with an introduction), Oxford 1988.

genealogii wyjaśniając, że Medea była córką Ajetesa i Idyi⁵⁵. Następnie heroina pojawia się w III ks. pseudohezyjodejskiego *Katalogu Kobiet* (Γυναικῶν Κατάλογος), opisującym matki herosów, którego autentyczność jest od dawna kwestionowana⁵⁶. W jednym z fragmentów mowa jest o małżeństwie Medei i Jazona oraz o narodzinach ich syna Medeosa⁵⁷. Ponadto wymieniając Medę *Katalogu*, autor podkreślił tym samym status córki Ajetesa, opisując ją jako boginię i stawiając na równi z Demeter, Afrodytą czy Kirke i Kalypso⁵⁸.

Kolchijska czarodziejka była również bohaterką trzech cykli epickich: *Korinthiaka*, *Naupaktika* i *Nostoi*. Współcześni badacze datują *Korinthiaka* między VIII a VI w. p.n.e.: Huxley za czas jej powstania uważa II poł. VIII w. p.n.e., Fritz Graf datuje ją na VII w. p.n.e., natomiast Martin West na poł. VI w. p.n.e.⁵⁹ Jej autorstwo przypisuje się Eumelosowi, pochodzącemu z korynckiej szkoły epickiej⁶⁰. Do naszych czasów przetrwało jedynie kilka fragmentów, które znane są z przekazów Pausaniasza, tworzącego ponad 600 lat później. Eumelos wplótł mit o wyprawie Argonautów w legendarną genealogię Koryntu, który poeta utożsamiał z Efyra⁶¹. Według poety, jego pierwszym władcą był Helios⁶². W zachowanym fragmencie znalazło się wyjaśnienie, w jaki sposób Medea i Jazon objęli władzę w Korynci⁶³. Wspomina także o powrocie herosa do Jolkos i przyczynach tej decyzji⁶⁴.

⁵⁵ Hes. *Th.* 956-962.

⁵⁶ Hes. *Th.* 956-962; 992-1002. *Katalog Bogiń*, zwany także *Ehoiai* lub *Megalai Ehoiai* znajduje się na końcu *Theogonii* (963-1020). M. West podaje za autora tego dzieła pseudo-Hezjoda i datuje go na VI w. p.n.e., zob. M. West, *Hesiod's Theogony*, s. 398 (według ogólnie przyjętej chronologii *Theogonia* powstała w VIII w. p.n.e.). Na temat katalogu bogiń, zob.: M.L. West, *The Hesiodic Catalogue*; R. Hunter, *The Hesiodic Catalogue of Women. Construction and Reconstruction*, Cambridge 2005.

⁵⁷ Hes. *Th.* 963-1002. Kinajton z Lacedemonu – twórca eposu genealogicznego, podaje jako dzieci Jazona i Medei Medeosa i córkę Eriopis: Paus. 2.3.9.

⁵⁸W *Katalogu* Hezjod wymienia małżeństwo Medei i Jazona, jako związek między boginią a śmiertelnikiem, zatem potomstwo z nich zrodzone również było śmiertelne.

⁵⁹ G.L. Huxley, *Greek Epic Poetry*, s. 61; F. Graf, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-known Myth*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 34; M. West, *Eumelos, a Corinthian Epic Cycle?*, JHS 122 (2002), s. 109. Z kolei Emma Griffiths podaje ok. 730 r. p.n.e., zob. E. Griffiths, *Medea*, New York 2006, s. 17.

⁶⁰ Szerzej na temat samego Eumelosa i jego pochodzenia, zob. Paus. 2.1.1; M. West, *Eumelos*.

⁶¹ Paus. 2.3.10; *Korinthiaka* EGF fr. 3. Nazwa ta wymieniona jest także w *Iliadzie* i *Odysei*, zob. Hom. *Il.* 6.152; Hom. *Od.* 1.259, 2.328. Efyra była córką Okeanosa i Tetydy, zob. Simon. PMG fr. 596; Paus. 2.1.1, Hyg. *Fab.* 275 i od niej miała wywodzić się starożytna nazwa Koryntu – Ephyræa, zob. Paus. 2.1.1; Verg. *Georg.* 4.343. Według Michela B. Sakellariou prawdopodobnie prawdziwą lokalizacją Efyry była Tessalia, zob. M.B. Sakellariou, Ἐφύρη μὴ καὶ Ἀργεὺς ἱμπερίοιο, [w:] *Atti e memorie del I Congresso internazionale di Micenologia*, Rome 1968, s. 903-905. West z kolei uważa, że Korynt powinno nazywać się po prostu Koryntem, tak jak czyniono to w czasach pre-hellenistycznych, zob. M.L. West, *Eumelos*, s. 119. Na temat prawdopodobnej lokalizacji tej mitycznej krainy pisze także: T.J. Dunabin, *The Early history of Corinth*, JHS 68 (1948), s. 60, przyp. 18.

⁶² O. Jessen, RE 8.64; E. Will, *Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres mediques*, Paris 1955, s. 233-235.

⁶³ Paus. 2.3.10., schol. Pind. *Ol.* XIII; schol. Eur. *Med.* 9=19; cf. Simon. PMG fr. 545.

⁶⁴ Eumel. EGF fr. 3; Paus. 2.3.10-2.3.11.

Powroty (Νόστοι) jest poematem, który opowiada o wędrowce greckich bohaterów spod Troi, prawdopodobnie autorstwa Agiasza z Trojzeny⁶⁵. We fragmencie wspomnianego dzieła mowa jest o odmłodzeniu Ajzona⁶⁶ przez Medeę⁶⁷. Jest to pierwsze w literaturze odniesienie, jakie przetrwało do naszych czasów, informujące o magii, którą posługiwała się Medea.

Do cyklu epickiego należy także zachowana fragmentarycznie *Naupaktika* (Ναυπάκτια)⁶⁸, której autorstwo przypisuje się Karkinosowi⁶⁹. Poemat ma podobną strukturę co *Megalai Ehoiai* (Μεγάλοι Ἡοῖαι), gdyż opisuje genealogię różnych heroin. Ponadto zawiera także wątki heroiczne, w których mowa jest o wyprawie Argonautów i Medeii⁷⁰. W zachowanych fragmentach boskim pomocnikiem herosa jest Afrodyta⁷¹, Idmon zaś udziela Jazonowi wskazówek⁷². Istotną różnicę w tym poemacie stanowi fakt, że Medea zostaje porwana przez Greków dzięki podstępowi⁷³. Autor dodał także nowy wątek opisany przez Pausaniasa, w którym Ajzonida po śmierci Peliasa udaje się na Korkyrę, a starszy syn heroiny i Jazona – Mermeros zostaje zabity na polowaniu przez lwicę⁷⁴.

⁶⁵ Na temat samego poematu i jego analizy, zob. G. Danek, *Nostoi*, [w:] *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: A Companion*, M. Fantuzzi, Ch. Tsagalis (ed.), Cambridge 2015, s. 355-379.

⁶⁶ Scholium do dwóch późno-archaicznych poetów Simonidesa i Ferekydesa wzmiankuje także o odmłodzeniu Jazona, zob. schol. Eur. *Med.* 10.20; Simon. PMG fr. 92. Topos ten występuje także na zabytkach archeologicznych. Pięć z waz, które pochodzą z okresu archaicznego i epoki klasycznej ukazują mężczyznę, którego identyfikuje się jako Jazona. Obok niego pojawia się kobieta z kotłem, interpretowana jako Medea. Zabytki te wymienione są w LIMC jako IASON 58-62, mimo że tylko na jednym naczyniu (nr 62) widnieje inskrypcja, pozwalająca na identyfikację bohatera - IASON. Szerzej na temat odmłodzenia Jazona i Ajzona oraz samych zabytków w Rozdziale III.

⁶⁷ *Nostoi* EGF fr. 6. O tym wspomina także Ferekydes oraz Sofokles: Pherecyd. FHG fr. 113; S. fr. 548. Platon w *Eutydemie* wzmiankuje, że Medea posiadała magiczną sztukę odmładzania: starego człowieka posiekanego na kawałki gotowała w kotle, z którego po jakimś czasie wychodził on jako młodzieniec: [...] καὶ παραδίδωμι ἑμαυτὸν Διονυσιοδῶρῳ τοῦτῳ ὥσπερ τῇ Μηδείᾳ τῇ Κόλχῳ. ἀπολλύτω με, καὶ εἰ μὲν βούλεται, ἐψέτω [...], (i oddaję się Dionizodorowi jak Medeii z Kolchidy. Niech mnie zabije, a jeżeli chce, to niech mnie nawet ugotuje, przeł. J. Dworniak), Pl. *Euthd.* 285c.

⁶⁸ U Pausaniasa funkcjonuje nazwa Ναυπάκτια ἔπη (Opowieści Naupaktyjskie). Cytowana jest także pod nazwą Τὰ Ναυπάκτια lub Τὰ Ναυπάκτικα, zob. Paus. 2.3.9; 4.2.1; 10.38.11. Łac. forma to *Naupactica* lub *Carmen Naupactium* (Pieśń o Naupaktos). Według badaczy datacja poematu wacha się między VI a V w. p.n.e. Pietro Giannini podążając za Huxleyem, podaje wiek VI p.n.e., zob. P. Giannini, *Medea nell' epica e nella poesia*, s. 16; G.L. Huxley, *Greek Epic Poetry*, s. 68.

⁶⁹ Według Charona z Lampsakos, to właśnie Karkinos z Naupaktos jest autorem *Carmen Naupactium*. Z kolei według Pausaniasa ówczesni Grecy przypisywali autorstwo tego poematu „jakiemuś poecie pochodzącemu z Miletu”, zob. Paus. 10. 38.11. Więcej na temat samego poematu pisze West, zob. M.L. West, *Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, Cambridge 2003, s. 33.

⁷⁰ O samym poemacie, pisze m.in. Huxley, zob. G.L. Huxley, *Greek Epic Poetry*, s. 68-69 oraz R.L. Hunter (ed.), *Apollonius Rhodius Argonautika*, Book III, Cambridge 1989, s. 15.

⁷¹ schol. A. R. 4.66a, 86 (cf. 3.240); *Naupaktika*, EGF fr. 7.

⁷² schol. A. R. 3.523-3.524; *Naupaktika* EGF fr. 6.

⁷³ schol. A. R. 4.87; M. Budzowska, *Medea w tradycji*, s. 79.

⁷⁴ Paus. 2.3.9; *Naupaktika* EGF fr. 10.

Śmierć Peliasa z rąk Medei prawdopodobnie również była opisana w *Naupaktika*, jednak żaden z fragmentów mówiący o tym wydarzeniu nie przetrwał do naszych czasów. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że epizod ten pojawia się w malarstwie wazowym od około 520 r. p.n.e. (Medea odmładzająca barana w towarzystwie *Peliades*). Być może artyści wykorzystali ten motyw w oparciu o nieistniejące już fragmenty poematu (jeśli przyjmiemy za datę jego powstania VI w. p.n.e.), jednak z braku zachowanych źródeł możemy jedynie traktować to jako spekulację⁷⁵.

Kreofylos z Samos w *Zdobycie Ojchalii* (Οἰχαλίας Ἄλωσις) wprowadził do mitu o Medei nowy wątek⁷⁶. Samo dzieło zostało zachowane fragmentarycznie, a jego treść znana jest dzięki przekazom innych autorów antycznych. Głównym tematem poematu było zdobycie Ojchalii przez Heraklesa⁷⁷. Ze scholium do *Medei* Eurypidesa dowiadujemy się, że w powyższym utworze opisana była także historia Medei, która otruła przy pomocy ziół króla Koryntu – Kreona⁷⁸. Następnie czarodziejka uciekła do Aten z obawy przed zemstą mieszkańców. Zostawiła jednak swoje dzieci przy ołtarzu, w przybytku Hery Akraia, mając nadzieję, że Jazon się nimi zaopiekuje. Jednak domownicy Kreona ukamienowali je, rozpuszczając plotkę, że zbrodni tej dopuściła się Medea, zanim uciekła do Attyki⁷⁹.

Pewnych informacji na temat wątków związanych z Medeą, możemy również szukać u Epymenidesa (ok. VI w. p.n.e.), który wspomina o budowie okrętu Argo oraz wyprawie Jazona do Kolchidy. Utwór ten zawierał łącznie 6500 wersów⁸⁰.

Kolejnym źródłem do poznania mitu o Medei jest twórczość liryków. Utwory opisane poniżej w przeważającej części zostały zachowane fragmentarycznie.

⁷⁵ Szerzej na temat motywów Medei, *Peliades* i Peliasa w Rozdziale III.

⁷⁶ Autorstwo tego poematu przypisuje się także Homerowi. Według przekazów antycznych Homer podarował go Kreofylosowi w dowód wdzięczności za okazaną gościnę: Σάμιος δ' ἦν καὶ Κρεώφυλος, ὃν φασὶ δεξάμενον ξενίᾳ ποτὲ Ὅμηρον λαβεῖν δῶρον τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ποιήματος ὃ καλοῦσιν Οἰχαλίας ἄλωσιν, zob. Str. *Geog.* 14.1.18. Przeciwnego zdania był natomiast Kallimach (według Strabona), który uważał, że autorem *Zdobycia Ojchalii* był właśnie poeta z Samos: Καλλίμαχος δὲ τοῦναντίον ἐμφαίνει δι' ἐπιγράμματός τινος, ὡς ἐκείνου μὲν ποιήσαντος λεγομένου δ' Ὀμήρου διὰ τὴν λεγομένην ξενίαν, zob. Str. *Geog.* 14.1.18.

⁷⁷ Na temat treści samego poematu oraz komentarzy do niego, zob. m.in. L. Lulli, *Local Epics and Epic Cycles: the Anomalous Case of a Submerged Genre*, [w:] *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, G. Colesanti, M. Giordano (ed.), Berlin-Boston 2014, s. 81-84. Na temat związku Homera z Kreofylosem i *Zdobyciem Ojchalii* dyskusję podjęła m.in. M.R. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets*, Baltimore 2012, s. 20-23.

⁷⁸ Według innej wersji, dzieci zostały ukamienowane przez Koryntian z zemsty za śmierć Kreuzy, która zginęła z powodu zatrutych szat, podarowanych przez Medeę i przyniesionych przez Mermerosa i Feresa, Paus. 2.3.6. W V w. p.n.e. pojawia się nowy motyw związany ze śmiercią dzieci Medei – giną one z rąk matki, która w ten sposób zemściła się na Jazonie, zob. Eur. *Med.* Szerzej na ten temat w Rozdziale VI.

⁷⁹ schol. Eur. *Med.* 273.

⁸⁰ D.L. Ἐπιμενίδης, 1.10.111: Ἐποίησε δὲ (...) Ἀργοῦς ναυπηγίαν τε καὶ Ἰάσονος εἰς Κόλχους ἀπόπλουον (Napisał on zaś [poemat] o budowie okrętu Argo, oraz o wyprawie Jazona do Kolchidy, przeł. J. Dworniak).

W większości przypadków treść tych poematów nawiązywała do romantycznych wątków mitu o Medeji, gdzie powtarzającymi się motywami była namiętna miłość czarodziejki i znajomość sztuki magicznej.

Najwcześniejszym autorem lirycznym, w dziełach którego możemy znaleźć odniesienia do Kolchidki, był tworzący ok. VII w. p.n.e. Alkman twierdzący, że Medea była boginią⁸¹.

Mimnermos pochodził z Jonii, prawdopodobnie z Kolofonu. Okres jego twórczości przypada również na VII w. p.n.e.⁸² Znane są dwie jego prace,⁸³ pierwszą z nich był poemat historyczny *Smyrneis*, drugą natomiast, zbiór elegii zatytułowanych *Nanno*⁸⁴. We fragmencie 11 i 11a Mimnermos podaje wersję mitu o złotym runie, w której pałac Ajetes leży nad brzegiem oceanu, gdzie Helios przechowuje swoje promienie w złotej komnacie⁸⁵. Natomiast we fragmencie dwunastym, poeta zawarł bogaty i jakże oryginalny opis złotego łoża, na którym Helios przemieszczał się z zachodu na wschód⁸⁶.

Stezichoros z Himery znany był z epickich opowieści napisanych w lirycznych metrach⁸⁷. *Liber Suda* podaje, że żył on w latach 632-629/556-553, uznając go za poetę współczesnego Safonie i Alkajosowi⁸⁸. W jednym z poematów Stezichorosa – *Igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa* (Ἀθλα ἐπὶ Πελία)⁸⁹ poeta łączy Medeę i Jazona z założeniem Koryntu⁹⁰.

⁸¹ Alcman. fr. 99.

⁸² Na temat datowania twórczości poety, zob. m.in. M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974, s. 72-74.

⁸³ Porph. *ad Hor. Epist.* 2.2.101.

⁸⁴ Tytuł ten może odnosić się do imienia αὐλητρίς, oznaczającego „kobietę grającą na aulosie”, ale także „kurtyzanę”. Nanno prawdopodobnie była ukochaną Mimnermosa, zob. m.in. Hermesian. 7.37. Na ten temat dyskusje podjął także M.L. West, *Studies in Greek Elegy*, s. 74-75.

⁸⁵ Mimn. FEG fr. 11, 11a.

⁸⁶ Mimn. FEG fr. 12. Według Johna P. Barron’a i Patricii Easterling wersy te mogły odnosić do części opowieści o Jazonie i Medeji, jednak badacze nie podają argumentów, dlaczego tak sądzą, zob. J.P. Barron, P.E. Easterling, *Early Greek Elegy: Callinus, Tyrtæus, Mimnermus*, [w:] *The Cambridge History of Classical literature. Vol. 1: Greek literature*, P.E. Easterling, B. M.W. Knox (ed.), London 1985, s. 134.

⁸⁷ Ch. Segal, *Archaic Choral Lyric*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, P. Easterling, B. Knox (ed.), London 1985, s. 186. O samym poecie ciekawą lekturę stanowi zbiór artykułów wydanych w 2015 roku, które omawiają zarówno problematykę twórczości Greka jak i jego życie, zob. P.J. Finglass, A. Kelly (ed.), *Stesichorus in Context*, Cambridge 2015.

⁸⁸ Suidas III, Σαπφώ, s. 283. Na temat chronologii zob. G. Vallet, *Rhégion et Zancle. Histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine*, Paris 1958, s. 257-263; M.L. West, *Stesichorus*, CQ 21 (1971), s. 302-307.

⁸⁹ O samych igrzyskach pogrzebowych na cześć Peliasa wspomina także Paus. 5.17.9-5.17.11.

⁹⁰ L. Rodrodriguez-Norriega Guillén, *On Epicharmus’ literary and philosophical background*, [w:] *Theater outside Athens: drama in Greek Sicily and south Italy*, K. Bosher (ed.), Cambridge 2012, s. 81.

Pochodzący z Regium w *Magna Graecia* Ibykos⁹¹ (ok. VI w. p.n.e.) uchodził w starożytności za autora pederastycznych wersów oraz lirycznych opowieści o mitach, wzorowanych na poezji Stezichorosa⁹². W swoich utworach opiewał miłość, a bohaterów wikał w romanse. Według dziewiętnastowiecznego badacza Hansa Flacha, mit o Argonautach pojawia się w jednym z utworów liryka⁹³. W scholium do *Argonautyk* Apolloniosa widnieje informacja, że Ibykos był pierwszym, który napisał o obietnicy złożonej Tetydzie przez Herę, że po ich śmierci Achilles poślubi Medeę na Polach Elizejskich⁹⁴. O małżeństwie herosa i heroiny wspomina także pochodzący z VI w. Simonides z Keos⁹⁵. Ten sam poeta podążając za Eumelosem, czyni z Medei władczynię Koryntu oraz przypisuje jej odmłodzenie Jazona⁹⁶.

Motyw Medei i mitu o Argonautach wykorzystał także Pindar w swoich epinikiach. Beocki poeta skomponował ody jako utwory upamiętniające zwycięstwa w igrzyskach panhelleńskich⁹⁷. Dwa poematy, które wzmiankują Medeę to *XIII Oda Olimpijska*, opiewająca zwycięstwo Ksenofonta z Koryntu w biegach i pentatlonie (464 r. p.n.e.) oraz *IV Oda Pytyjska* napisana na cześć króla Kyreny Arkesylaosa – zwycięzcy w wyścigach rydwanów w igrzyskach pytyjskich w roku 462 p.n.e.⁹⁸ W odzie XIII Medea wymieniona jest jako koryntyjska heroina oraz wybawicielka Argo⁹⁹. Z kolei w *IV Odzie Pytyjskiej*¹⁰⁰, najdłuższej ze wszystkich od, Pindar zawarł obszerny mit o Argonautach. Medea przedstawiona jest w utworze jako natchniona wieszczka i barbarzyńska czarodziejka znająca wszelkie zaklęcia

⁹¹ Na temat życia i twórczości Ibykosa, zob. m.in. *Suidas* II Ἰβύκος, s. 93; C.L. Wilkinson, *The Lyric of Ibycus: Introduction, Text and Commentary*, Berlin 2013.

⁹² D.A. Campbell, *Greek Lyric III*, London 1991, s. 8.

⁹³ H. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik II*, Tuebingue 1884, s. 606.

⁹⁴ Ibyc. PMG fr. 37; schol. A.R. 4.814. W tym samym fragmencie Ibykos podaje informacje o mało znanej siostrze Jazona – Hippolycie, która w późniejszej tradycji została usunięta, aby uwypuklić postać samego Jazona. Według ówczesnych, był on bardziej „heroiczny” jako jedynak, zob. J. Colavito, *Jason and the Argonauts through the Ages*, North Carolina 2014, s. 97.

⁹⁵ Simon. PMG fr. 178 = schol. Eur. *Med.* 1020 = schol. in Ar. *Eq.* 1318. Na temat życia i twórczości Simonidesa zob. m.in. J.H. Molyneux, *Simonides: A Historical Study*, Illinois 1992; D. Boedeker, D. Sider (ed.), *The new Simonides: contexts of praise and desire*, New York 2001.

⁹⁶ Simon. PMG fr. 548. Wraz z Simonidesem wspomniany jest także Ferekydes, który również wymienia powyższy wątek mitu, zob. A. Kottaridou, *Kirke und Medeia: Die Zauberinnen der Griechen und die Verwandlung des Mythos*, dysertacja w zbiorach Universität zu Köln, Köln 1991, s. 134-135.

⁹⁷ E. Kenney, P. Easterling, *Pindar: Victory Odes*, Cambridge 1995, s. 1.

⁹⁸ R.W.B. Burton, *Pindar's Pythian Odes: Essays in Interpretation*, Oxford 1962, s. 135.

⁹⁹ Pin. O. 13.49-13.54. Jak zasugerował Thomas Hubbard nieposłuszeństwo Medei wobec ojca, wspomniane w odzie, zostało zrównoważone pomocą Argonautom, zob. Th. Hubbard, *Pegasus' Bridle and the Poetics of Pindar's thirteenth Olympian*, HSCP 90 (1986), s. 27-48.

¹⁰⁰ Na temat szczegółowej analizy *IV Ody Pytyjskiej*, zob. B.K. Braswell, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin-New York 1988; Ch. Segal, *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, New Jersey 2014. Jeden z ciekawszych artykułów poświęconych Medei w utworze Pindara napisała D.M. O'Higgins, *Medea as a Muse. Pindar's Pythian 4*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 103-126.

(παμφαρμάκου ξείνας)¹⁰¹. Jazon natomiast ukazany został przez poetę jako szlachetny i sprytny heros. Pindar w swojej odzie uczynił z bohaterów niezwykłą parę, którą podziwiał i szanował¹⁰².

Postać Medei pojawia się także w zachowanej fragmentarycznie elegii *Lyde* Antymacha z Kolofonu (ok. V – IV w. p.n.e.), w której poeta zawarł (w dwóch księgach?) katalog mitycznych opowieści skoncentrowanych wokół nieszczęśliwych romansów¹⁰³. Wyprawa Argonautów oraz początki i smutne zakończenie miłości Medei i Jazona znajdowało się prawdopodobnie w pierwszej księdze *Lyde*¹⁰⁴.

Motywy zaczerpnięte z mitu o Argonautach pojawiają się także wśród dzieł prozaików i logografów. Hekatajos z Miletu w *Podróży dookoła świata* (Περιοδος γῆς) umieścił notatkę mówiącą, że azjatycka kraina Medii, wzięła swoją nazwę od syna Medei, Medeosa¹⁰⁵. Należący do jednych z pierwszych prozaików, pochodzący z Argos Akusilaos¹⁰⁶, w trzech księgach *Historii* (Γενεαλογίαι lub też Ἱστορίαι) zawarł genealogię bogów i herosów, wzorując się na Hezjodzie¹⁰⁷, gdzie również odniósł się do Medei. Z kolei tworzący w V w. p.n.e. logograf i mitograf – Hellanikos z Mityleny wymienia Polyksenosą jako syna Medei i Jazona, a także wspomina, że czarodziejka udała się do Koryntu¹⁰⁸. Podobnie uważał Hippys z Rhegium¹⁰⁹. Léon Mallinger wymienia także Charona z Lampsakos, jako logografa odwołującego się do mitu o Medei, jednak zachowane fragmenty nie pozwalają jednocześnie na stwierdzenie, w którym dziele nawiązywał on do historii Kolchijki¹¹⁰.

Pochodzący także z ok. V w. p.n.e. Ferekydes z Leros zawarł w *Dziejach* (Ἱστορίαι) informację o wyprawie Argonautów wyjaśniając, że herosi udali się do Kolchidy po Medegę, która miała zgładzić Peliasa. Zadanie to, według Ferekydesa, powierzyła im Hera, by w ten

¹⁰¹ Pin. P. 4.233.

¹⁰² M. Budzowska, *Medea w tradycji*, s. 80.

¹⁰³ Na temat okoliczności powstania elegii *Lyde*, zob. m.in. Plu. Cons. Ap. 9; Ath. 13.597.

¹⁰⁴ Antim. Eleg. fr. 51-58; P. Toohey, *Reading Epic: Introduction to the Ancient Narratives*, London-New York 1992, s. 76.

¹⁰⁵ Hecat. fr. 171.

¹⁰⁶ Jako pierwszy wymienia w źródłach tego poetę Platon, zob. Pl. Smp. 178.

¹⁰⁷ W większości było to tłumaczenie Hezjoda przeniesione na grunt prozy, zob. Clem. Al. Strom. 6.629. Z ocalałych fragmentów można wyczytać, że runo nie było złote, a barwione purpurą pochodzącą z morza, zob. Acus. fr. 9 = schol. A.R. 4.1147.

¹⁰⁸ Hellanic. fr. 30 = Paus. 2.3.8; schol. Eur. Med. 10. Apollodor podaje, że syn Medei nazywał się Medus i został zrodzony ze związku z Egeuszem, zob. Apollod. 1.9.28.

¹⁰⁹ Hipp. fr. 3 = schol. Eur. Med. 10. W scholiach do *Medei* Eurypidesa znaleźć można odniesienie do małżeństwa Jazona z córką władcy Koryntu, którym w tym przypadku jest Hippotes, a nie Kreon.

¹¹⁰ L. Mallinger, *Médée*, Genève 1971, s. 20. Więcej na temat Charona z Lampsaku, zob. L. Pearson, *Early Ionian Historians*, Connecticut 1975, s. 139-151.

sposób ukarać władcę Jolkos nieoddającego należnej czci bogini¹¹¹. W księdze III historyk podał informację, że to Jazon zabił węża (smoka) z Kolchidy¹¹². Mitograf wspomina także wersję, w której Medea zabiła i poćwiartowała swojego młodszego brata Apsyrtosa, którego zabrała ze sobą w czasie ucieczki z Kolchidy¹¹³. Następnie wrzuciła jego kawałki do rzeki, aby tym samym opóźnić pościg swojego ojca¹¹⁴. Jest to pierwsze odniesienie do tej zbrodni popełnionej przez córkę Ajetesa w literaturze¹¹⁵.

W pierwszej księdze *Dziejów* (Ἱστορίαι), Herodot zawarł informację o porwaniu przez Greków Medeii, co przyczyniło się do waśni między ludem Azji, a Helladą¹¹⁶. Z kolei w księdze siódmej czytamy, że Medowie niegdyś zwani byli Ariami, jednak kiedy Medea przybyła do nich z Aten, zmienili oni nazwę swej krainy na Media¹¹⁷.

W scholiach do Apolloniosa z Rodos znajduje się także odwołanie do Herodora z Heraklei, który w dziele *Argonauci* (Ἀργοναῦται), podążając za autorem *Naupaktii*, wspomina o wyprawie po złote runo. Nie ma w tym fragmencie jednak mowy o wyjeździe Jazona na Korkyrę, jak ma to miejsce w poemacie pochodzącym z epickiego cyklu¹¹⁸.

Naturalna elastyczność podań pozwoliła na wykształcenie się różnych epizodów historii o Medeii. Fritz Graf zaproponował podział mitu wynikający z terytorium geograficznego, na którym występował dany epizod. W ramach tego znalazł się:

Mit kolchijski – należała do niego część legendy, w której Medea pomaga Jazonowi w zdobyciu złotego runa.

Mit z Jolkos – w którym czarodziejka przyczynia się do śmierci Peliasa

Mit koryncki – w którym Medea zabija swoje dzieci zrodzone ze związku z Jazonem, Kreuzę oraz jej ojca Kreona.

Mit ateński – mówiący o małżeństwie kolchijki z władcą Aten – Egeuszem.

Mit medejski – rozpoczynający się po ucieczce z Aten Medeii, która osiedla się na terenie krainy Arioi, nazywanej od tego czasu imieniem czarodziejki i jej syna¹¹⁹.

¹¹¹ Pherecyd. FHG fr. 6.60. Oprócz treści związanej z przyczynami wyprawy Argonautów do Kolchidy, Ferekydes wspomina także o odmłodzeniu Jazona i Ajzona.

¹¹² Pherecyd. FHG 3.31; 3.112.

¹¹³ Według niektórych źródeł przyrodni brat Medeii nazywał się Ajgioleus. Imię Apsyrtos z kolei było przydomkiem, ponieważ oznacza ono „niesiony z prądem”, zob. D.S. 4.45; Cic. *leg. Man.* 22.

¹¹⁴ Pherecyd. FHG fr. 7.73 = schol. A.R. 4.223; Cic. *leg. Man.* 22.

¹¹⁵ Ch. Dugas, *Le premier crime de Médée*, REA 59, (1944), s. 8.

¹¹⁶ Hdt. 1.3. Herodot uznaje Jazona i Medę za postacie historyczne.

¹¹⁷ Hdt. 7.62. Po ucieczce z Koryntu Medea udała się do Egeusza, któremu urodziła syna – Medeosa. Kraina Ariów została przez niego podbita, a następnie nazwaną Medią – od imienia jego i jego matki.

¹¹⁸ Herodor. FHG fr. 53 = schol. A.R. 4.87. Por. także omówienie *Naupaktii*, s. 30.

¹¹⁹ F. Graf, *Medea the Enchantress*, s. 22.

Część z powyższych epizodów znalazła swoje odzwierciedlenie w tragediach, obok nowych wątków dotąd niespotykanych¹²⁰. Podobnie jak poeci liryczni, tak i dramatopisarze wykorzystywali pełne patosu motywy z mitu o Medei, które sprzyjały budowaniu napięcia na scenie. Wśród dzieł, którym autorstwo przypisuje się Ajschylosowi, znajduje się dramat satyrowy zatytułowany *Mamki Dionizosa* (Διονύσου τροφοί)¹²¹. To w nim Medea użyła swojej magii, by odmłodzić tytułowe piastunki oraz ich mężów, gotując ich w kotle, co nawiązywało do epizodu w Jolkos, gdzie czarodziejka w ten sam sposób pozbawiła życia Peliasa¹²².

Kolejny z tragików – Sofokles także uczynił z kolchijki bohaterkę swoich dramatów. *Kolchijki* (Κολχίδες), nawiązywały do wyprawy Argonautów po złote runo¹²³ oraz motywu śmierci Apsyrtosa, do której przyczyniła się Medea¹²⁴. Z kolei w *Kroczyniach ziół* (Πιζοτόμοι), Sofokles wykorzystał topos śmierci Peliasa, za którą odpowiedzialne były córki władcy¹²⁵. *Scytowie* (Σκύθαι), stanowią przykład sztuki, w której został wprowadzony nowy motyw do mitu. Po ucieczce z Kolchidy, Medea i Jazon znaleźli schronienie wśród Scytyjczyków. Tam jednak dogonił ich pościg Ajetes, który chciał pomścić śmierć swojego syna Apsyrtosa i schwycić Medeę, by poniosła karę¹²⁶. Jazon zgodził się oddać Kolchijkę w zamian za zatrzymanie złotego runa. Dramat kończył się śmiercią Medei, która podpaliła statek, by potem zginąć w płomieniach¹²⁷. Sofokles napisał także tragedię *Egeusz* (Αιγέως), jednak zachowane fragmenty nie pozwalają na jednoznaczne odczytanie treści sztuki. Nie wiadomo także, czy tragik wykorzystał w niej podobny motyw Medei i jej małżeństwa z władcą Aten, tak jak uczynił to Eurypides¹²⁸.

¹²⁰ Według cytowanego już Mallingera, tragediopisarze czerpali swoje inspiracje nie tylko z cyklów epickich, ale także z legend lokalnych, zob. L. Mallinger, *Médée*, s. 25.

¹²¹ Oprócz wspomnianej sztuki Ajschylos odwołał się do mitu o Argonautach także w innych dziełach, m.in. *Hypsipyle* (Υψιπύλη nawiązującej do spotkania herosów z lemnijskimi kobietami), zob. schol. in *Aesch.* 1.773; *Argo* (Αργώ), zob. schol. in *Aesch.* 1.105, *Kabeiri* (Κάβειροι, Ajschylos zawarł w tej sztuce motyw spotkania Argonautów z tymi dziwnymi bóstwami), *Lemnijczycy* (Λήμνιοι). Ocalałe fragmenty sztuk Ajschylosa można znaleźć w *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, A. Nauck (ed.), Leipzig 1889 oraz w *Aeschylus*, E. Capps, T.E. Page, W.H.D. Rouse (ed.), London-New York 1926.

¹²² Eur. *Med.* Argum.; schol. in *Ar. Eq.* 1321; A. Lesky, *Tragedia grecka*, Kraków 2006, s. 167.

¹²³ S. TGF fr. 312 = schol. A.R. 3.1040.

¹²⁴ S. TGF fr. 319 = schol. A.R. 4.228. Apsyrtos nie ginie od ciosu zadanego mu przez Medeę, jak ma to miejsce m.in. u Ferekydesa, jednak czarodziejka przyczynia się do jego śmierci.

¹²⁵ Za namową Medei Peliady ćwiartują swojego ojca, aby ugotować go w kotle, z którego miał wyjść jako młody mężczyzna, zob. S. TGF fr. 446 = Erot. Gloss. *Hipocr.* 108.8. W jednym z fragmentów tej sztuki, Medea tnie korzenie ziół za pomocą brązowego sierpa, zob. Macr. *Sat.* 5.19.9.

¹²⁶ S. TGF fr. 503 = schol. A.R. 4.223.

¹²⁷ Szerszy opis tego dramatu sporządził L. Mallinger, *Médée*, s. 28. Według Wilamovitza sztuka *Skythai* mogła stanowić wzór dla IV księgi Apolloniosa z Rodos, zob. U. Wilamovitz-Moellendorf, *Hellenistische Dichtung*, s. 197.

¹²⁸ S. TGF fr. 18-22.

Jeden z trzech wielkich tragików obok Ajschylosa i Sofoklesa, Eurypides¹²⁹ zadebiutował w roku 455 p.n.e. tetralogią, w skład której wchodziły *Peliady* (Πελιάδες), w których autor wykorzystał motyw czarów Medei. Sztuka ta opowiadała o córkach Peliasa, które nakłonięte przez czarodziejkę, zabiły swojego ojca, przeprowadzając próbę jego odmłodzenia¹³⁰. Prawdopodobnie między rokiem 455 a 440 p.n.e.¹³¹ Eurypides napisał także tragedię *Egeusz* (Αἰγέως), zachowaną dziś fragmentarycznie¹³². Jedynie na podstawie antycznych źródeł możemy przypuszczać, co ten dramat mógł zawierać: po ucieczce z Koryntu, Medea udała się do Aten, gdzie poślubiła ich władcę – Egeusza. Kiedy jego syn, Tezeusz powrócił w przebraniu do miasta, czarodziejka próbowała go otruć, jednak Egeusz w porę rozpoznał syna. Medea natomiast została wygnana z Aten¹³³.

Ponownie tragik odniósł do mitu o Medei w dramacie zatytułowanym jej imieniem. Wystawienie tragedii miało miejsce w roku 431 p.n.e. na Wielkich Dionizjach w Atenach¹³⁴. W sztuce motywem przewodnim stały się wydarzenia z Koryntu, gdzie Medea dokonała zemsty na Jazonie, zabijając ich dzieci¹³⁵.

Prawdopodobnie współczesny Eurypidesowi, Neofron z Sykionu również napisał tragedię zatytułowaną Μηδεια¹³⁶. Wśród badaczy trwa nadal ożywiona dyskusja na temat tej sztuki i słuszności w przypisywaniu Eurypidesowi wprowadzenia toposu dzieciobójstwa. Anonimowa *hypothesis* do dramatu mówi, że tragik zapożyczył ten motyw właśnie z tragedii Neofrona o tym samym tytule, która powstała także w V w. p.n.e. Za tą wersją opowiada się

¹²⁹ Szerzej na temat życia samego dramaturga, zob. D. Kovacs (ed.), *Euripides: Cyclops. Alcestis. Medea*, Cambridge 1994, s. 1-36. Dwie publikacje Donalda J. Mastronarde'a poświęcone Medei i Eurypidesowi, również są warte uwagi, zob. D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides' Medea*, Cambridge 2002 oraz D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.

¹³⁰ A. Lesky, *Tragedia*, s. 330; E. TGF fr. 601-616.

¹³¹ Datacja tej tragedii jest trudna do ustalenia. Wielu naukowców jest zdania, że *Egeusza* Eurypidesa należy umieścić przed wystawieniem *Medei*. Według Iana Worthington'a, który podąża za T.B.L. Websterem winno się datować tę tragedię na ok. 450 r. p.n.e., zob. I. Worthington, *The Ending of Euripides' Medea*, *Hermes* 118 (1990), s. 504. Odwołując się do malarstwa wazowego również nie jesteśmy w stanie dać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o datację tej sztuki, ponieważ *exempla* z motywem Medei i Egeusza występowały między rokiem 460/450 a 430 p.n.e., zob. D. Mastronarde, *Euripides*, s. 54, przyp. 91.

¹³² E. TGF fr. 1-13.

¹³³ Tytuł sztuki wymieniony jest w scholium do *Medei* Eurypidesa, zob. schol. Eur. *Med.* 167. Na temat prawdopodobnej treści tragedii, zob. Plu. *Thes.* 12.2-3. Wersję Plutarcha podaje także późno-antyczny pisarz Stobajos: Stob. *Flor.* 271, 389.

¹³⁴ Data wystawienia tragedii Eurypidesa została ustalona na podstawie średniowiecznych manuskryptów o *Medei*. Sztuka poprzedzona jest w nich *hypothesis*, zwaną także „wprowadzeniem” Arystofanesa Gramatyka (znanego także jako Arystofanes z Bizancjum, żyjący w III lub II w. p.n.e.), który pisze, że *Medea została wystawiona w czasie panowania archonta Fytodorosa, w pierwszym roku 87 Olimpiady*, którym był rok 431 p.n.e., zob. D.L. Page, *Euripides: Medea*, Oxford 1938 (1967), s. 53-55.

¹³⁵ Treść tragedii zostanie opisana szerzej w Rozdziale VI.

¹³⁶ Neophr. TGF fr. 1-3.

także Dikajarchos w *Bios Ἑλλάδος* (Życie Grecji) oraz *Hypomnemata* ps-Arystotelesa¹³⁷. Natomiast Diogenes Laertios i *Liber Suda* (pod hasłem Neofron) podają, że sztuka Eurypidesa *Medea* (Μήδεια) w całości była dziełem Neofrona¹³⁸.

W *Pokoju* (Εἰρήνη) Arystofanesa wymieniony jest Melantios jako autor dramatu zatytułowanego *Medea* (Μήδεια)¹³⁹, podobnie jak Eurypides Młodszy, który poświęcił czarodziejce swoją tragedię (Μήδεια)¹⁴⁰. Kolejnym autorem sztuki o tym samym tytule był prawdopodobnie Morsimos – syn tragika Filoklesa¹⁴¹.

Po Eurypidesie wzrosła liczba autorów, którzy w swoich dziełach nawiązywali do mitu o kolchijskiej czarodziejce. Wśród tragików IV wieku p.n.e. należy wymienić Diogenesa z Aten, który napisał sztukę zatytułowaną *Medea* (Μήδεια)¹⁴².

W scholiach do *Medei* Eurypidesa wymieniona jest również *Medea* Dikajogenesa z Aten, nawiązująca treścią do *Kolchides* Sofoklesa, gdzie występuje motyw śmierci Apsyrta¹⁴³. Pollux z Naukrtis wymienia Antyfona jako kolejnego autora, którego tragedia była zatytułowana *Medea*¹⁴⁴. Czarodziejka z Kolchidy była prawdopodobnie także bohaterką tragedii Apollodorosa z Tarsu – *Tektoktonos*¹⁴⁵. Natomiast Arystoteles w *Retoryce* wymienia Karkinosa i jego *Medę*, gdzie Kolchijka została oskarżona o zabicie swoich dzieci¹⁴⁶.

Fragmenty ze zbiorów *Didaskaliai* (Διδασκαλῖαι), *Fasti* i *Listy zwycięzców* są nieocenionym źródłem do poznania wystawianych tragedii oraz komedii na Dionizjach

¹³⁷ Ponieważ wersja Eurypidesa jest najwcześniejszym, zachowanym w całości źródłem literackim, w którym obecny jest motyw dzieciobójstwa, badacze przypisują go właśnie temu dramaturgowi, zob. D.L. Page, *Euripides*, s. 32-36; E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, Berlin 1966, s. 137-139; D. Boedeker, *Becoming Medea. Assimilation in Euripides*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 127. Dyskusję na temat Neofrona i Eurypidesa podjęli także: A.N. Micheli, *Neophron and Euripides' Medea 1056-80*, TAPA 119 (1989), s. 115-135; B. Manuwald, *Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron*, Wien. Stud. 17 (1983), s. 27-61.

¹³⁸ D.L. 2.17. 134: ὥστε παῖδουσιν οἱ λέγοντες μηδὲν αὐτὸν ἀνεγνώκεναι πλὴν τῆς Μήδειας τῆς Εὐρυπιδίδου, ἣν ἔνιοι Νεόφρωνος εἶναι τοῦ Σικυωνίου φασί; *Suidas* II, Νεόφρων, s. 610.

¹³⁹ Melanth. TGF = Ar. *Pax* 1012. Wymienia go także Plutarch, zob. *Plut. Cim.* 4.8.

¹⁴⁰ *Suidas* I, Εὐρυπιδῆς, s. 906. Znane są trzy jego tragedie: *Orestes*, *Medea* i *Polyksena*.

¹⁴¹ Ar. *Ra.* 151. Arystofanes w *Żabach* podaje imię tego autora, jednak nie wymienia jego dzieł. Istnienie tragedii *Medea* Morsimusa nie jest potwierdzone do dnia dzisiejszego.

¹⁴² *Suidas* I, Διογένης, s. 529; *Diog. Ath.* TGF.

¹⁴³ Dicaeog. TGF = schol. Eur. *Med.* 167. Dikajogenes został poświadczony w *Διδασκαλῖαι*, jednak miejsce wystawienia tragedii, oraz jej data są nieznane, zob. IG II² 3092 = DID B 6, zob. także L. Mallinger, *Médée*, s. 77.

¹⁴⁴ Antipho Trag. TGF = Poll. 7.57. Z zachowanych dzieł tego autora do naszych czasów przetrwał jedynie fragment *Jazona*, *Andromachy* oraz *Meleagrosa*.

¹⁴⁵ *Suidas*, Apollodorus Tarsensis, s. 281.

¹⁴⁶ Arist. *Reth.* 2.23. Karkinos był prawdopodobnie młodszym synem tragika Karkinosa. We fragmencie *Retoryki* *Medea* stara się obronić siebie, mówiąc, że *prędzej zabiłaby Jazona, nie dzieci, ponieważ popełniłaby błąd, gdyby uczyniła pierwszą zbrodnię, nie czyniąc drugiej*. Karkinosa jako zwycięzcę na Wielkich Dionizjach poświadcza także inskrypcja z Aten ze zbioru *Διδασκαλῖαι*: IG II² 2325 I = DID A 3a.

i Lenajach. Zawierają bowiem spis nazwisk poetów, sztuk i aktorów¹⁴⁷. Na znalezionym 18 czerwca 1970 r. fragmencie wykonanym z marmuru hymettyjskiego, który został wbudowany we współczesną ścianę piwnicy umiejscowionej na północnych zboczu Aeropagu, widnieje inskrypcja, wzmiankująca o Teodoridesie, który w roku 363 p.n.e. na ateńskich Lenajach zdobył drugą nagrodę za *Medę* i *Fetona*¹⁴⁸.

Diogenes Laertios wymienia Diogenesa z Synopy oraz jego tragedie, wśród których znalazła się także *Medea*¹⁴⁹. Kolejna inskrypcja z Aten, także ze zbioru *Didaskaliai*, podaje zwycięzców na Wielkich Dionizjach z roku 341 p.n.e., gdzie widnieje wzmianka o Afareusie, który zdobył trzecią nagrodę za tragedię *Peliades*, nawiązującą prawdopodobnie do motywu śmierci Peliasa z rąk jego córek¹⁵⁰.

Mit Medei znalazł uznanie nie tylko u tragików, ale również wśród komediopisarzy. Kilku z nich tworzyło jeszcze przed Eurypidesem. Niemal każda z przedstawionych poniżej komedii została zachowana do naszych czasów fragmentarycznie. Z okresu Komedii Starej, który przypada na lata ok. 486-410/400 p.n.e., wymienić należy Epicharmosa z Kos – przedstawiciela doryckiej komedii, w którego repertuarze znalazła się sztuka zatytułowana *Medea*¹⁵¹, podobnie w dorobku Dinolochosa¹⁵². Także Kantcharos uczynił z Medei bohaterkę swojej komedii. W zachowanym fragmencie prawdopodobnie Kolchijka wydaje polecenie służącemu, aby przyniósł jej zatrutą maść, a nie jak ma to miejsce w tragedii Eurypidesa –

¹⁴⁷ J.M. Camp, *Greek Inscription: Tragedies Presented at the Lenaia 364/363 BC*, *Hesperia* 40 (1971), s. 302-307. Jedną z ciekawszych publikacji poświęconych powyższym inskrypcjom jest wydana przez Brill'a w 2012 roku książka, zob. B.W. Millis, S.D. Olson (ed.), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II² 2318–2325 and Related Texts*, Leiden-Boston 2012.

¹⁴⁸ IG II² 2319-2323 = DID A 2b, 91 = SEG 26:203: Θεοδωρίδης δεύ:

Μηδείαι Φαέθοντ[ι]

Wymiary inskrypcji: wys. 16 cm, szer. 15 cm, grubość zachowanego fragmentu 10,5 cm, wys. liter 4-8 mm, nr inw. I 7151. Szerzej na temat samej inskrypcji oraz komentarz do niej, zob. wspomniany wyżej J.M. Camp, *Greek Inscription*, s. 302-307.

¹⁴⁹ D.L. 6.2. Diogenes podaje tytuły siedmiu tragedii Diogenesa z Synopy: *Helena*, *Thyestes*, *Herakles*, *Achilles*, *Medea*, *Chrysippus* oraz *Edyp*.

¹⁵⁰ IG II² 2319-23 (Dionysia) = DID A 2a: [Ἀφαιρεὺς] τῆς Πελοπίδας. Szerzej na temat samego Afareusa, zob. D.L. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981, s. 16.

¹⁵¹ Epicharmus uznawany jest na najwcześniejszego przedstawiciela komedii doryckiej oraz jej twórcę. Wymienia go m.in. D.L. 8.78. Według *Marmor Parium* Epicharmus pojawił się na kartach doryckiej komedii w latach 470-471 p.n.e. w okresie panowania tyrana Syrakuz, Hierona (lata 478-466), zob. *Marm. Par.* v. 71. Natomiast *Liber Suda* podaje jego aktywność w latach 486-485 lub 485-484 p.n.e., zob. *Suidas* II, Ἐπίχαρμος, s. 842. Ten sam leksykon zawiera informacje o 52 sztukach tego komediopisarza, z których prawie połowa miała tytuły odnoszące się do mitologii. Były to m.in. *Antanor*, *Bacchantki*, *Hefajstos*, *Medea*, *Pyrra* i *Promateusz*, *Deukalion*, zob. *Suidas* II, s. 842.. Szerzej na temat życia oraz dzieł Epicharmusa, zob. A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*, Oxford 1927, s. 230.

¹⁵² Dinol. CGF fr. 4-5; Poll. 4.173-174. Dziesięć na dwanaście zachowanych fragmentów sztuk tego pisarza zawierało mitologiczne tytuły, wśród nich była także *Medea*.

szaty¹⁵³. Tworzący na przełomie V i IV w. p.n.e. Strattis również odwołał się do mitu o kolchijskiej czarodziejce w swojej komedii zatytułowanej jej imieniem¹⁵⁴. Do naszych czasów przetrwały jedynie trzy fragmenty ze sztuki: w jednym z nich autor nawiązał do Kreona z tragedii Eurypidesa. W następnym natomiast jedna z postaci zwraca się do innej, mówiąc o przyniesieniu perfum, co być może nawiązuje do sceny z tragedii *Medea*, gdzie tytułowa bohaterka zamierza wysłać swoje dzieci z darami dla nowej żony Jazona. Obecność w komedii Kreona może sugerować, że wydarzenia miały miejsce w Koryncie, jednak nie ma co do tego pewności, ponieważ w zachowanych fragmentach nie występuje chór Koryntyjczyków, ani żadne odniesienie do samego miasta¹⁵⁵.

Jeden z czołowych twórców komedii średniej – Eubulos, naśladujący żartobliwie Eurypidesa, odwołał się do mitu o *Medei* w sztuce zatytułowanej jej imieniem¹⁵⁶. Także w komedii *Chrysilla* widoczny jest wpływ tragika, gdzie dobre żony zestawione są ze złymi (w tym przypadku Penelopa z *Medeą*)¹⁵⁷. Przedstawicielem komedii średniej był także Antyfanos, który również napisał sztukę zatytułowaną *Medea*¹⁵⁸.

Reprezentantem komedii nowej był Difilos. W swoich *Peliades* prawdopodobnie nawiązywał do mitu o córkach Peliasa, które za namową *Medei* ugotowały swojego ojca w kotle¹⁵⁹.

Żyjący na przełomie IV i III w. p.n.e. Filetas z Kos – wychowawca Ptolemeusza II Filadelfosa, napisał poemat *Thelefos* (Τήλεφος), w którym odwołał się do motywu zaślubin *Medei* i Jazona w pałacu Alkinoosa¹⁶⁰.

Uważany za jednego z najważniejszych poetów tworzących w epoce aleksandryjskiej – Kallimach z Kyreny, również wykorzystał w swoich dziełach toposy zaczerpnięte z mitu

¹⁵³ Być może jego sztuka *Medea* została wystawiona w roku 422 p.n.e. *Fasti* podają, że Kantharos był zwycięzcą na Wielkich Dionizjach w 423 lub 422 r. p.n.e., jednak inskrypcja ta nie zawiera informacji o tytule sztuki, zob. IG II² 2318: [Κάνθαρος] ὅς ἐδ[ίδασκε], Canth. CAF fr.1-4. Fragmenty Kantcharosa można znaleźć także w nowszym wydaniu Loeb Library, zob. I.C. Storey (ed.), *Fragments of Old Comedy*, New York 2011, s. 249-250.

¹⁵⁴ S. Miles, *Strattis, Tragedy, and Comedy*, dysertacja w zbiorach Uniwersytetu w Nottingham, 2009, s. 161-168.

¹⁵⁵ Athen. *Deipn.* 11.467e; 15.690f.

¹⁵⁶ Eub. CAF fr. 64. Eubulos zwyciężył na Lenajach sześciokrotnie, pierwszy raz prawdopodobnie między 370 a 360 p.n.e., zob. IG II² 2325; S.D. Olson, *Broken Laughter. Selected fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007, s. 410.

¹⁵⁷ Eub. CAF fr. 116-117; T. Long, *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale 1986, s. 58.

¹⁵⁸ Poll. 7.57; Antiph. CAF fr. 153. Według inskrypcji ze zbioru *Listy Zwycięzców* Antyfanos zwyciężył ośmiokrotnie w konkursie na Lenajach, zob. IG II² 2325.

¹⁵⁹ Diph. CAF fr.64. Difilos wymieniony jest na *Liście Zwycięzców* jako trzykrotny zdobywca nagrody na Lenajach, pierwszy raz prawdopodobnie w 310 r. p.n.e., zob. IG II² 2325.

¹⁶⁰ A. Couat, *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées (324-222 av. J.C.)*, Paris 1882, s. 165-166; J. Rauch, *Die Elegie der Alexandriner*, Heidelberg 1845, s. 15.

o Medeji i Argonautach. W zachowanym dziś fragmentarycznie epyllionie *Hecale*, poeta wplótł *casus* Egeusza i Tezeusza, w którym czarodziejka próbowała otruć tego ostatniego¹⁶¹. W pierwszej połowie III w. p.n.e. powstał poemat elegijny Kallimacha – *Aitia* (Αἴτια), zebrany w czterech księgach. Zawierał on serię epizodów podzielonych na legendy aitiologiczne¹⁶². W drugiej księdze tego zbioru poeta z Kyreny umieścił wątek powrotu Argonautów do Jolkos. Miłość Medeji i Jazona prawdopodobnie również była tematem *Aitia*¹⁶³.

W *Czarach* (Φαρμακεία) Teokryta, Simajta wzywa Hekate, aby dała jej zaklęciom moc, większą niż miały czary Kirke, Medeji i Perimedy¹⁶⁴.

Tworzący na przełomie IV i III w. p.n.e., pochodzący z Syrakuz Rinthon, w swojej twórczości komediowej posiadał sztukę zatytułowaną *Medea*¹⁶⁵. Z kolei Stobajos we *Florilegium* podaje Biotusa, który tworzył w III w. p.n.e., jako autora tragedii zatytułowanej imieniem córki Ajetesza¹⁶⁶.

Po Eratostenesie pieczę nad Biblioteką Aleksandryjską objął Apollonios z Rodos, który był wychowawcą Ptolemeusza III Euergetesa¹⁶⁷. Jego największym dziełem był poemat w IV księgach – *Argonautyki* (Αργοναυτικά). Został on napisany prawdopodobnie w połowie III wieku, w czasie panowania Ptolemeusza II Filadelfosa¹⁶⁸.

Pięćdziesięciu herosów wzięło udział w mitycznej podróży, której pomysłodawcą był król Jolkos – Pelias. Jej owocem miało być zdobycie złotego runa, znajdującego się w odległej Kolchidzie, krainie leżącej na południowo-wschodnim krańcu Morza Czarnego (dzisiejsza Gruzja)¹⁶⁹. Wyprawą dowodził Jazon, któremu z pomocą zakochanej w nim Medeji – córki króla Ajetesza, udało się zdobyć złote runo i powrócić z nim do Grecji.

¹⁶¹ Call. *Hec.* 4.7-10, 4.16-17; A.S. Hollis, *Callimachus: Hecale*, Oxford-New York 1990, s. 144.

¹⁶² E. Capps, T.E. Page, W.H.D. Rouse (ed.), *Callimachus, Lycophron, Aratus*, London 1921, s. 183.

¹⁶³ Call. *Aet.* 7c-21d; O. Schneider, *Callimachea*, vol. 2, Leipzig 1848, s. 82; A. Harder (ed.), *Callimachus, "Aetia": Introduction, Text, Translation, and Commentary. Introduction, text, and translation*, vol. 1, Oxford 2012, s. 20.

¹⁶⁴ Theoc. 2.16. K. Korus, *Komiczna funkcja*, s. 86.

¹⁶⁵ Rinthon tworzył w dialekcie doryckim. Był przedstawicielem hilarotragedii, która wykształciła się w greckich koloniach *Magna Graecia* ok. IV w. p.n.e., zob. Rhinth. CGF fr. 9; R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. 1, Berlin 2001, s. 257-288; Ch. Orth, *Strattis: die Fragmente: ein Kommentar*, Berlin 2009, s. 166.

¹⁶⁶ Stob. *Flor.* 78.3.

¹⁶⁷ *Suidas* I, Ἀπολλώνιος, s. 283; A. Bulloch, *Hellenistic Poetry*, [w:] P. Easterling, B. Knox, *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, Cambridge 1985, s. 586.

¹⁶⁸ Szerzej o źródłach do datacji oraz dyskusja na ten temat, zob. R.L. Hunter, *Apollonius of Rhodes*, s. 1-9; J. Murray, *Anchored in time: date in Apollonius' Argonautica*, [w:] M.A. Harder (ed.), *Hellenistic Poetry in Context*, Leuven 2014, s. 247-285.

¹⁶⁹ Więcej na temat samego mitu, zob. T.N. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, London-Baltimore 1993, s. 340-373.

W pierwszej i drugiej księdze opisane zostały powody podróży, przegląd załogi oraz wydarzenia w czasie trwania wojaży do Kolchidy. Obejmowały one m.in. spotkanie z Hypsipyle i lemnijskimi kobietami¹⁷⁰, utratę dwóch członków załogi: Hylasa i Heraklesa¹⁷¹, zapasy między Polideukesem i Amykusem¹⁷²; spotkanie z Harpiami i Fineusem oraz jego przepowiednię¹⁷³, ponadto przepłynięcie przez Symplegady¹⁷⁴, a także bardzo długa podróż wzdłuż południowego wybrzeża Morza Czarnego¹⁷⁵. Z kolei księga trzecia poświęcona została historii Medei i Jazona oraz powierzonym herosowi zadaniom. W tej części dzieła znalazł się także opis samego Ajetesa, despotycznego władcy Kolchidy¹⁷⁶. Sama Medea pojawia się w księdze III, której tematem było przede wszystkim rodzące się uczucie do greckiego herosa. Kilka wersów mówi, w jaki sposób czarodziejka zapalała płomienną miłością do Jazona. Wynika z nich, że Hera zasugerowała Atenie, aby ta poprosiła Kypridę, by jej syn – Eros *zaczarował córkę Ajetesa, panią wszelkich ziół, miłością do Jazona*¹⁷⁷. Zakończenie księgi trzeciej stanowi *aristeia* (ἀριστεία) Jazona, gdzie opisano jego zwycięstwo w walce z bykami i zrodzonymi z ziemi¹⁷⁸. W ostatniej z ksiąg, Apollonios umieścił zdobycie złotego runa oraz podróż powrotną Argonautów¹⁷⁹. W dalszej części poematu znalazł się także motyw morderstwa Apsyrtosa, które według poety spowodowane było niszczycielską siłą *erosa*¹⁸⁰. Następnie autor odwołał się do toposu pokonania za sprawą czarów Medei olbrzyma Talosa na Krecie¹⁸¹. Poemat kończył się w chwili, kiedy bohaterowie dotarli bezpiecznie do Grecji, a sam autor wyrażał pragnienie doczekania przyszłych recytacji jego dzieła¹⁸².

Piszący również w III w. p.n.e. Lykofron w tragedii *Alexandra* odwołał się do epizodu zdobycia złotego runa przez Argonautów oraz wątków z Medeą¹⁸³.

Legenda kolchijskiej czarodziejki i pięćdziesięciu herosów była interesująca nie tylko dla przedstawicieli hellenistycznej tragedii, komedii czy poezji. Podobnie jak mitografowie

¹⁷⁰ A.R. 1.609-914.

¹⁷¹ A.R. 1.1207-357.

¹⁷² A.R. 2.1-97.

¹⁷³ A.R. 2.178-447.

¹⁷⁴ A.R. 2.549-606.

¹⁷⁵ A.R. 2.619-1261.

¹⁷⁶ A.R. 3.302-438; 4.212-40.

¹⁷⁷ A.R. 3.6-110; 3.275-98, 439-824.

¹⁷⁸ A.R. 3.1246-407.

¹⁷⁹ A.R. 4.99-182. Podróż powrotna obejmowała inną trasę niż ta z Jolkos. Do Grecji Argo z załogą dotarł przemierzając Dunaj, Rodan, zachodnie wybrzeże Italii, Korkyrę, Afrykę Północną i Kretę, zob. D.P. Nelis, *Apollonius of Rhodes*, [w:] J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford 2005, s. 355.

¹⁸⁰ A.R. 4.445.

¹⁸¹ Śmierć Apsyrtosa: A.R. 4.410-81, zabicie Tolosa: A.R. 4.1638-688.

¹⁸² A.R. 4.1773-774.

¹⁸³ Lykoph. *Alex.* 1309-1321.

i logografowie klasyczni, tak i piszący w okresie hellenistycznym autorzy, odwoływali się do tego mitu, przenosząc na karty swoich dzieł szczegóły zaczerpnięte z legendy. Wśród tych poetów znalazł się m.in. Palajfatos – perypatetyk, tworzący prawdopodobnie w późnym okresie IV w. p.n.e. Do naszych czasów przetrwało fragmentarycznie dzieło zatytułowane *O niezwykłych historiach* (Περὶ ἀπίστων ἱστοριῶν). Zawierało ono wprowadzenie oraz pięćdziesiąt dwa, krótko opisane mity¹⁸⁴. We fragmencie czterdziestym czwartym wymieniona została Medea oraz epizod związany z Peliasem. Według Palajfatosza Medea wynalazła łaźnię parową i „farbę do włosów”, co przyczyniło się do postrzegania czarodziejki jako osoby potrafiącej odmładzać ludzi¹⁸⁵.

Pochodzący z Kurium na Cyprze, poeta i elegik – Kleon wymieniany jest w scholiach do Apolloniosa z Rodos jako autor poematu *Argonautika* (Ἀργοναυτικά), z którego korzystał aleksandryjczyk¹⁸⁶.

Dionizjusz z Mityleny, piszący w II w. p.n.e., także wykorzystał motyw mitu o Mede i wyprawie Argonautów w poemacie o tym samym tytule¹⁸⁷. Do naszych czasów przetrwały jedynie dwie księgi. Według Mityleńczyka Medea była córką Ajetesza i Hekate, która uczyła ją sztuki magicznej, podobnie jak jej strasz siostrę – Kirke¹⁸⁸. Z kolei według periegety małżeństwo Jazona i Mede i miało miejsce w Bizancjum¹⁸⁹.

Jednym z najważniejszych mitografów doby hellenistycznej był Apollodor, któremu przypisuje się *Bibliotekę* (Βιβλιοθήκη)¹⁹⁰. Autor także zawarł mit o Mede i Argonautach w jego usankcjonowanej tradycją literacką wersji. W swoim dziele Apollodor wzorował się na starszych poetach, m.in. Eumelosie, Akusilaosie, Eurypidesie i Apolloniosie z Rodos. Wśród wątków znalazł się m.in. motyw małżeństwa Jazona i Mede i¹⁹¹, dzieciobójstwo¹⁹² czy też przywrócenie Ajetesowi tronu Kolchidy¹⁹³. W *Epitome* natomiast

¹⁸⁴ J. Stern, *Palaephatus: Περὶ ἀπίστων. On Unbelievable Tales*, Wauconda 1996, s. 5; K. Brodersen, *Die Wahrheit über die griechischen Mythen: Palaiphatos' Unglaubliche Geschichten*, Stuttgart 2002, s. 17.

¹⁸⁵ Palaeph. fr. 44.

¹⁸⁶ Cleon Sic. PLG; schol. A.R. 1.77; 587; 624. Szerzej na temat poetów, od których Apollonios czerpał inspiracje, zob. R.V. Albis, *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, London 1996.

¹⁸⁷ schol. A.R. 1.1289. Dion. Mit. FHG fr. 1.

¹⁸⁸ D.S. 4.43; schol. A.R. 3.242; Dion. Mit. FHG fr. 4.

¹⁸⁹ D.S. 4.49; schol. A.R. 4.1153; Dion. Mit. FHG fr. 7.

¹⁹⁰ Jednak badania w XX wieku skłoniły naukowców do postawienia tezy, że dzieło Apollodora w rzeczywistości zostało napisane wiek później, przypisując je Pseudo-Apollodorosowi, zob. m.in. J.G. Frazer (ed.), *Introduction*, [w:] *Apollodorus. The Library*, London 1921, s. XI.

¹⁹¹ Apollod. 1.9.25.

¹⁹² Apollod. 1.9.27.

¹⁹³ Apollod. 1.9.28. Według innych źródeł brata Ajetesza – Persesa zabił Medus, syn Mede i Egeusza, a nie sama czarodziejka, zob. m.in. D.S. 4.56.1; Hyg. *Fab.* 27.

Apollodor odwołał się do mitu ateńskiego, gdzie Kolchijka próbowała zabić syna Egeusza, Tezeusza¹⁹⁴.

Żyjący w I w. p.n.e. mitograf i historyk, Diodor Sycylijski również zawarł w swoim dziele *Biblioteka historyczna* (Βιβλιοθήκη ἱστορικὴ) przekaz dotyczący Medei i Argonautów. W IV księdze historia kolchijskiej czarodziejki rozpoczyna się od przedstawienia jej drzewa genealogicznego, gdzie autor również uczynił z Medei siostrę Kirke i córkę Hekate¹⁹⁵. Następnie historyk podał informację o zdobyciu złotego runa oraz ucieczce Medei z Kolchidy¹⁹⁶. Kolejne fragmenty opowiadały o śmierci Peliasa oraz dzieciobójstwie, podobnie jak ma to miejsce u Apollodora¹⁹⁷.

Piszący na przełomie er geograf i historyk – Strabon w *Geografii* (Γεωγραφικά) wspominał wielokrotnie niektóre wątki z mitu o Medei i Argonautach. W swoich rozważaniach był bardziej oryginalny niż poprzednicy. Uznał bowiem, że odnalazł źródło tej historii, która przez wielu była upiększana¹⁹⁸. Według historyka złote runo było symbolem bogactwa Kolchidy. Wyprawa Jazona na czele liczebnej armii zniszczyła ten kraj, a samemu wodzowi przysporzyła wiele cennych zdobyczy¹⁹⁹. Medeę – czarodziejkę Strabon uważał natomiast za postać historyczną²⁰⁰. Pontyńczyk w swoim dziele czynił również aluzje do śmierci Apsyrtosa, do której przyczyniła się Kolchijka²⁰¹. Według historyka, Medea i Jazon po okresie konfliktów pogodzili się i udali do krainy Medii, w której objęli władzę, a ich syn Medos dał nazwę temu krajowi²⁰².

Plutarch z Cheronei w *O złośliwościach Herodota* (Περὶ τῆς Ἡροδότου κακοηθείας), zawarł informację o mało znanej wersji losów Medei i Jazona, w której heros zakochuje się w Tedydzie²⁰³. Według Plutarcha Symonides ułożył napis na posągach z brązu ustawionych w świątyni Afrodyty, którą podobno zbudowała Medea, kiedy przestała kochać męża lub też jak twierdzą inni, by Kyprida uleczyła Jazona z miłości do matki Achillesa²⁰⁴.

¹⁹⁴ Apollod. 1.5-6.

¹⁹⁵ D.S. 4.45.

¹⁹⁶ D.S. 4.48.

¹⁹⁷ D.S. 4.54-56.

¹⁹⁸ L. Mallinger, *Médée*, s. 107.

¹⁹⁹ Str. *Geog.* 1.2.39.

²⁰⁰ Str. *Geog.* 1.2.39.

²⁰¹ Historyk wymienia tu wyspy, które zwały się *Apsyrtides* od imienia brata Medei, którego zabiła, zob. Str. *Geog.* 7.5.5.

²⁰² Str. *Geog.* 11.13.10.

²⁰³ Plu. *De Herod.* 39.871B.

²⁰⁴ [...] διεβόηθη γὰρ τὸ πρᾶγμα καὶ Σιμωνίδης ἐποίησεν ἐπίγραμμα, χαλκῶν εἰκόνων ἀνασταθεισῶν ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀφροδίτης, ὃν ἰδρῦσασθαι Μήδειαν λέγουσιν, οἱ μὲν αὐτὴν παυσαμένην τάνδρως, οἱ δ' ἐπὶ τῷ τὸν Ἰάσονα τῆς Θέτιδος ἐρῶντα παῦσαι τὴν θεόν[...], zob. Plut. *De Herod.* 39. 871b.

Tezeusz (Θησεύς) Plutarcha także zawiera odwołanie do mitu, gdzie został wykorzystany topos wydarzeń w Atenach i próba otrucia przez Medeę syna Egeusza²⁰⁵.

Cytowany wielokrotnie w tym rozdziale Pausaniasz, w *Wędrówkach po Helladzie* (Ελλάδος περιήγησις), na wielu stronach swojego obszernego dzieła przytaczał informacje dotyczące Medei lub Argonautów. Niemal wszystkie odniesienia do mitu zostały uwzględnione już wcześniej, dlatego bezzasadnym byłoby powtarzać je przy prezentowaniu tego autora. Niemniej jednak warto wspomnieć o passusie, który nie był dotąd cytowany, a nawiązuje do czarów Medei. W II księdze Periegeta podaje informacje, że kapłan w Titane w przybytku Ateny śpiewa jakieś zaklęcia Medei²⁰⁶.

Przedstawione powyżej greckie źródła literackie nie kończą się wraz z II w. n.e., jednak późniejsi autorzy w dużej mierze opierali swoje dzieła lub odniesienia do historii kolchijskiej czarodziejki na Eurypidesie oraz Apolloniosie. Z tego względu nie zostały przedstawione szczegółowo w powyższym wykazie źródła powstałe po II w. n.e. Warto jednak wymienić niektóre z dzieł zawierające inne motywy niż ukazane dotychczas. Dowodzą one, że nawet dziesięć wieków później historia Medei była nadal żywa, mimo przemijającej pamięci o wielkich mitach.

Tworzący w III w. n.e. Diogenes Laertios wymieniał w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów* (Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκίμησάντων) autorów, którzy odwoływali się do Medei. Przykładem może być tu Chryzyp z Soloi, który według Laertiosa w jednym ze swoich traktatów skopiował niemal wszystkie wersy z tragedii Eurypidesa²⁰⁷. W VII księdze *Żywotów* Diogenes przywołuje postać Herillusa, który w swej twórczości miał utwór zatytułowany *Medea* (Μήδεια), jednak nie wiadomo czy była to tragedia, czy traktat filozoficzny²⁰⁸.

Warto wspomnieć także o Filostracie z Aten (II-III w. n.e.), który w *Listach* (Επιστολαί), zawarł topos zatrutej sukni Medei²⁰⁹. Z kolei w traktacie *O Bohaterach* (Ἡρωικός), filozof przytacza informacje o ekspiacyjnych rytuałach na cześć dzieci Medei, które zostały zamordowane przez Koryntyjczyków w zemście za śmierć Kreuzy²¹⁰. W *Obrazach* (Εἰκόνες) Filostrat Młodszy (III w. n.e.) zawarł pierwszy opis wyglądu Medei z Kolchidy, która zapalała miłością do przybysza z greckiej ziemi. Autor nakreślił również sylwetkę samego

²⁰⁵ Plu. *Thes.*

²⁰⁶ Paus. 2.12.1: καὶ δὴ καὶ Μηδείας ὡς λέγουσιν ἐπωδὰς ἐπάδει.

²⁰⁷ D.L. 7.7.180

²⁰⁸ D.L. 7.3.166.

²⁰⁹ Philostr. *Ep.* 21.

²¹⁰ Philostr. *Her.* 20;24. Por. Paus. 2.3.6.

herosa – przystojnego młodzieńca o brązowych włosach, opadających na ramiona, ubranego w krótką tunikę, na której spoczywała przerzucona przez ramiona lwia skóra²¹¹.

Zachowane do naszych czasów dzieło *Argonautika Orphika* (Ὀρφικὸς Ἀργοναυτικὰ), pochodzące prawdopodobnie z IV wieku lub też później²¹², stanowi przykład swoistego *novum*. Autorstwo tego poematu napisanego w heksametrze jest nieznane. Zawiera opis wyprawy Argonautów po złote runo przedstawiony w pierwszej osobie przez jednego z jej uczestników – Orfeusza. Twórca poematu prawdopodobnie wzorował się na *Argonautykach* Apolloniosa z Rodos²¹³. Rola Medei jako pomocniczki Jazona została tutaj zmniejszona na rzecz narratora opowieści – Orfeusza, który usypia lirą smoka kolchijskiego²¹⁴.

Prawdopodobnie najpóźniejszym z dzieł, w którym wykorzystany został mit Medei w literaturze antycznej był epylion *Medea*, pochodzącego z Afryki chrześcijańskiego autora Blossiusza Emiliusza Drakontiusza, tworzącego na przełomie IV i V w. n.e. Cały epylion jest reinterpretacją toposów wykorzystywanych najczęściej w pantominie i tragedii²¹⁵. Jego struktura podzielona była na dwa segmenty. W pierwszym z nich, dedykowanym Polihymnii, poeta zawarł odniesienie do przybycia greckiego herosa oraz zakochanej w nim Medei²¹⁶. Wersy te wskazują, że powyższe motywy, jak również reakcja córki Ajetesa na widok młodego i przystojnego przybysza, były nawiązaniem do tradycji pantomimy²¹⁷. Druga część natomiast poświęcona została muzie tragedii – Melpomenie. Cała akcja epylionu przenosi się do Teb, a nie do Koryntu, co stanowi istotną różnicę w treści mitu²¹⁸. Autor uwypuklił tutaj postać Medei jako matki, a następnie Medei jako morderczyni, która

²¹¹ Philostr. Jun. *Im.* 7.

²¹² Naukowcy nie są zgodni, co do daty powstania tego dzieła. Według Daniela Ogdena jest to wspomniany powyżej wiek IV lub też późniejszy okres, zob. D. Ogden, *Magic, Witchcraft*, s. 93. Podobnie zauważył West, zob. M. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1984, s. 37.

²¹³ Warto zwrócić uwagę na niektóre wątki łączące te dwa dzieła, m.in. przybycie Argonautów do Lemnos, zob. Orph. A. 471-472a cf. A.R. 1.607-608; zbrodnia kobiet lemnijskich, Orph. A. 472b-474b cf. A.R. 1.609-619; funkcja Hypsipyle, Orph. A. 474h-475 cf. A.R. 1.620-26; spotkanie Argonautów z Lemnijczykami: Orph. A. 476-480a cf. A.R. 1.633-860 czy też odpłynięcie herosów, 480a-483 cf. A.R. 1.861-914. Szerzej na temat struktury samego poematu, zob. R. Hunter, *Generic Consciousness in the Orphic Argonautica?*, [w:] M. Paschalis (ed.), *Roman and Greek Imperial Epic*, Rethymnon 2005, s. 149-168.

²¹⁴ Orph. A. 988. U wielu autorów to Medea usypia smoka swoimi magicznymi ziołami, zob. m.in. A.R. 4.145 – 66; Apollod. 1.9.23; Ov. *Met.* 7. 149-58.

²¹⁵ A.M. Wasyl, *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków 2011, s. 40.

²¹⁶ Drac. *Med.* 16-19; 32-339.

²¹⁷ M. Malamud, *Double, Double: Two African Medeas*, *Ramus* 41 (2012), s. 179.

²¹⁸ Drac. *Med.* 366.

zabiła nową żonę Jazona - Glauke. Zbrodnia ta nie kończy się jednak karą, a podobnie jak w tragedii Eurypidesa, ucieczką czarodziejki na rydwanie zaprzężonym w smoki²¹⁹.

Jak już wspomniałam na początku tego rozdziału, najwcześniejszym dziełem, w którym Medea została bezpośrednio wymieniona, była *Theogonia* Hezjoda. Następnie jej postać znalazła swoje miejsce w trzech cyklach epickich, których motywy będą powtarzać się w mniejszej lub większej częstotliwości w dziełach późniejszych autorów (m.in. odmłodzenie Jazona czy śmierć potomstwa pary herosów). Z kolei poezja archaiczna wykorzystywała wątki romantyczne i heroiczne, które nawiązywały do miłości Medei i Jazona oraz do magicznych umiejętności Kolchijki. W miarę upływu czasu, głównie w epoce klasycznej, Medei zaczęto nadawać bardziej ludzki charakter, co zapewne miało uatrakcyjnić odbiór mitu. Był to zabieg dość często stosowany wśród poetów, którzy chcieli odheroizować bóstwa poprzez nadanie im ludzkich cech²²⁰. W ten sposób ludzie zbliżali bogów do siebie.

Różnice w treści mitu widoczne są szczególnie w tej części historii, która rozgrywa się po zdobyciu złotego runa przez Jazona. To właśnie wtedy pojawia się motyw nieszczęśliwego małżeństwa Medei oraz zbrodni, których się dopuściła. Największą rewolucję w treści mitu można zaobserwować w wieku V p.n.e., kiedy do głosu dochodzą tragedie Eurypidesa. W *Medei* bowiem dramaturg uczynił z czarodziejki dzieciobójczynię. Ten motyw był na tyle atrakcyjną innowacją, że wywarł wpływ na późniejsze dzieła powstałe po dramacie Eurypidesa. Natomiast usankcjonowaną tradycją literacką wersję mitu, która zawiera niemal wszystkie wątki, przedstawił dopiero Apollonios z Rodos w swoich *Argonautykach*.

Prezentacja zebranych źródeł literackich, które zawierały w swojej treści odniesienie do kolchijskiej czarodziejki, miała na celu przede wszystkim ułatwienie lepszego zrozumienia problematyki mitu o Medei zawartej w malarstwie wazowym, omówionym w następnych rozdziałach pracy. Toposy w dziełach literackich znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce, dlatego zasadnym była ich szczegółowa charakterystyka.

²¹⁹ Drac. *Med.* 340-569.

²²⁰ W ten sam sposób także przedstawiano *imagines* bogów i herosów – jako wyidealizowane obrazy, jednak na podobieństwo człowieka.

Rozdział II

Medea i węże (δράκοντες) oraz Medea jako czarodziejka (φάρμακισ) - przedstawienie wizerunku Kolchjki w ikonografii malarstwa wazowego w VII w. p.n.e. na terenach Etrurii

Drugi rozdział rozprawy został poświęcony najstarszym zabytkom malarstwa wazowego, na których pojawiły się przedstawienia związane z ikonografią Medei. W tej części pracy zostaną omówione dwa naczynia o etruskiej proveniencji.

Pierwsze z nich – *amphora caeretana*, ukazuje kobiecą postać ujarzmiającą trójgłowego smoka lub węża²²¹. Jej interpretacja do dzisiaj budzi wiele wątpliwości i stała się przedmiotem dyskusji badaczy. Według naukowców takich jak Marina Martelli, Margot Schmidt, czy Maria Strazulla jest to najwcześniejsze, znane nam przedstawienie Medei, pochodzące z ok. 660 r. p.n.e.

Drugim naczyniem jest *olpe bucchero*, datowane na ok. 630 r. p.n.e. Znajduje się na nim przedstawienie czarodziejki, której identyfikację umożliwia inskrypcja - METAIA, wyryta na himationie kobiecej postaci. Obie wazy zostały znalezione w grobach mieszczących się na terenie etruskiego miasta Caere (ob. Cerveteri).

Formowanie się kultur stanowiło długi i dynamiczny proces, w czasie którego rozwinięte cywilizacje oddziaływały w znaczący sposób na te mniej rozwinięte, doprowadzając do ich rozwoju. Można jednak wykazać, że w obliczu spotkania obie kultury podlegały wzbogaceniu, następowała wymiana pewnych elementów, co decydowało o obopólnej korzyści. Na Półwyspie Apenińskim to kultura grecka wywarła znaczący wpływ na ludność zamieszkującą jego tereny²²². Ta wzajemna interakcja między Hellenami

²²¹ D. Ogden, *Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013, s. 203.

²²² Jedną z pierwszych kolonii greckich założonych w Italii było Pithekoussai (Πιθηκόουσαι), dzisiejsze Lacco Ameno na wyspie Ischia, niedaleko Neapolu, które skolonizowali mieszkańcy Eubei ok. VIII w. p.n.e. Jednak czy miasto to stanowiło faktycznie αποικία, czy było faktorią handlową, jest sprawą dyskusyjną. Według Davida Ridgway'a Pithekoussai stanowiło przykład emporionu, a nie kolonii, zob. D. Ridgway, *The First Western Greeks: Campanian coasts and southern Etruria. Greeks, Celts and Romans*, Ch.S. Hawkes (ed.), Cambridge 1992, s. 107-108. Pozostała literatura na ten temat, zob. m. in. L. Cerchiai, L. Jannelli, F. Longo (ed.), *The Greek Cities of Magna Graecia and Sicily*, Los Angeles 2004; G. Buchner, *Pithekoussai: Oldest Greek Colony in the West*, Expedition 8 (1966), s. 4-12. W tym czasie Grecy z Eubei skolonizowali również Kume ok. roku 770 p.n.e. Szerzej na ten temat zob. R.L. Fox, *Travelling Heroes in the Epic Age of Homer*, London 2008, s. 140.

a Etruskami widoczna jest szczególnie w sztuce tyrreńskiej, która przejęła wiele cech greckich²²³.

Według włoskich badaczy Bruno D'Agostino i Luci Cerchiai: *L'Etruria é una delle province della cultura Greca (Etruria jest jedną z prowincji greckiej kultury)*²²⁴. Jednak tej definicji nie można traktować dosłownie, ponieważ Etruskowie nie kopiowali wiernie przedstawień Greków. W wyniku kontaktów z Hellenami zyskiwali często niekompletną i niepoprawną wiedzę na temat ich mitów. Należy przy tym pamiętać, że legendy zarówno te w Grecji, jak i potem w Etrurii, nie miały jednej kanonicznej wersji. W związku z tym, podobnie jak w Helladzie, tak i tyrreńscy artyści modyfikowali mity, dostosowując je do potrzeb i wymogów swoich klientów. Etruskowie przejmowali od Greków prawdopodobnie jedynie te podania, które były dla nich fascynujące i zgodne z ich własnym sposobem myślenia²²⁵.

Najlichnieszą grupę importów greckich znalezionych na terenach zamieszkałych przez Etrusków stanowią wazy, które transportowane były drogą morską. Około drugiej połowy VIII wieku p.n.e. centralna Italia zaczęła je naśladować²²⁶. Zobrazowanie mitów greckich w sztuce etruskiej nastąpiło prawdopodobnie w I poł. VII wieku p.n.e.²²⁷ Obok rodzimej twórczości, w której dominowały przedstawienia życia codziennego i pozagrobowego, legendy Hellenów coraz częściej stanowiły tło dla wyrabianych naczyń, nie tylko tych importowanych, ale i wykonanych przez greckich rzemieślników oraz pochodzących z lokalnych pracowni garncarskich²²⁸. Dużym powodzeniem cieszyły się m.in. takie legendy jak wyprawa Argonautów i przygody Odyseusza²²⁹.

²²³ W źródłach literackich, najwcześniejszym tekstem, który bezpośrednio odnosi się do *Tyrsenoi*, zwanych przez późniejszych autorów greckich *Tyrrhenoi* jest *Theogonia* Hezjoda, który wspomina o wizycie Greków na tych terenach – Odyseusza i jego towarzyszy, Hes. *Th.* 1011-1016.

²²⁴ Definicję tę badacze zaproponowali w oparciu m.in. 1) o reinterpretację stosunków pomiędzy tymi dwoma obszarami (Helladą i Etrurią), biorąc pod uwagę źródła archeologiczne i tradycję, które ze sobą połączyli. 2) Poddając krytyce dyfuzję kulturową D'Agostino i Cerchiai doszli do wniosku, że interakcja wynikała nie z zapożyczenia przedmiotów uważanych za funkcjonalne, a poprzez przekazywanie sobie informacji drogą ustną, zob. B. D'Agostino, L. Cerchiai, *Il Mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi i Greci e l'immagine*, Roma 1999, s. XIX.

²²⁵ I. Krauskopf, *Myth in Etruria*, [w:] *The Companion to Etruscans*, S. Bell, A.A. Carpino (ed.), Chichester 2016, s. 391. Do takich legend należał m.in. mit o Argonautach czy podanie o Dedalu lub Odyseuszu.

²²⁶ E.H. Richardson, *The Etruscans – Their Art and Civilization*, Chicago-London 1964, s. 119.

²²⁷ G. Colonna, *Riflessi dell'epos greco nell'arte degli Etruschi*, [w:] *L'epos greco in Occidente, Atti del xix Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1979)*, Taranto 1989, s. 311.

²²⁸ Przykładem lokalnego naczynia z Etrurii, które przedstawia mitologiczną scenę ukazującą prawdopodobnie taniec Tezeusza i Ariadny, jest oinochoe z Vulci w stylu geometrycznym, datowane na lata ok. 750-725 p.n.e. (British Museum, nr inw. 49.5-18.18), które negowałoby tezę Giovanniego Colonna, o odwołaniu w sztuce etruskiej do mitów greckich dopiero w pierwszej poł. VII w. p.n.e., zob. M. Martelli, *Etruscan Pottery*, [w:] J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art 10*, Oxford 1996, s. 611.

²²⁹ Przykładem naczynia, nawiązującego do *Odysei*, jest pochodzący z poł. VII w. p.n.e. krater znaleziony w Caere, którego autorem był Aristonotos (poświadczony przez znajdującą się na naczyniu inskrypcję). Namalowana scena przedstawia oślepienie Polifema przez Odyseusza i jego

W tym miejscu należy zadać sobie pytanie, dlaczego właśnie mity heroiczne były początkowo tak chętnie wykorzystywane w tyrreńskiej sztuce. Według Ingrid Krauskopf, podążając za interpretacjami Colonna i Cerchiai, nie było to czymś niezwykłym z uwagi na fakt, że Etruskowie należeli do ludów trudniących się żegluga²³⁰. Z kolei Mauro Menichetti zauważył, że tego rodzaju legendy nie tylko stanowiły środek autoekspresji, ale również pozwalały tyrreńskim nobilem na identyfikowanie się z wielkimi, greckimi herosami, podnosząc ich rangę w lokalnej społeczności²³¹. Obie te tezy są prawdopodobne i mogą tłumaczyć wykorzystywanie tych konkretnych mitów. Jednak pytaniem otwartym pozostaje nadal kwestia, dlaczego akurat Medea i wyprawa Argonautów pojawiają się po raz pierwszy nie na ziemi greckiej, a u Etrusków. Być może sam mit, w tym czasie, nie stanowił dla Greków atrakcyjnej legendy, zupełnie inaczej niż miało to miejsce u Tyrreńczyków.

Zabytki, które zostaną poddane analizie w tym rozdziale, pochodzą z Caere (ob. Cerveteri). Miasto to przez Etrusków zwane Cisra²³², dla Greków funkcjonowało pod nazwą Agylla lub Agylia²³³, a założyli je prawdopodobnie Pelazgowie pochodzący z Tessali²³⁴. Caere podobnie jak Vulci czy Volsini i Arezzo specjalizowało się w obróbce metali, odlewów brązowych i waz, co w VII wieku p.n.e. skutkowało kontaktami handlowymi w obrębie basenu Morza Śródziemnego. Zarówno tradycja antyczna jak i wykopaliska potwierdzają

towarzyszy (Hom. *Od.* 9.402). Krater obecnie znajduje się w Muzeum Kapitołńskim w Rzymie (wymiary: 35.8 cm wys., 23.9 cm śred.), zob. E. Simon, *Greek Myth in Etruscan Culture*, [w:] *The Etruscan World*, J.M. Turfa (ed.), London-New York 2013, s. 497.

²³⁰ I. Krauskopf, *Seefahrtsgeschichten. Zur Faszination des griechischen Mythos in der etruskischen Kultur*, [w:] *Corollari. Scritti in omaggio all' opera di Giovanni Colonna*, D.F. Maras (ed.), Pisa-Rome 2011, s. 134; L. Cerchiai, *Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti*, *AION ArchStAnt* 2 (1995), s. 215-217. Ponadto zob. L. Cerchiai, *Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i pericoli del mare*, *Ostraka* 11 (2002), s. 29-36.

²³¹ Sceny z udziałem bohaterów wyprawy Argonautów czy *Odysei*, to nie jedyne przykłady odwołań do heroicznych mitów greckich. Warto również wymienić Heraklesa i jego przygody, które chętnie wykorzystywano w sztuce, ponieważ podkreślały one arystokratyczne cnoty etruskich nobilew, aspirujących do konotacji z mitycznymi bohaterami, zob. M. Menichetti, *L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, *Ostraka* 1 (1992), s. 7-30; M. Menichetti, *Archeologia del potere*, Milano 1994, s. 35-36, 57-65.

²³² Etruska nazwa Caere – Cisra, została potwierdzona przez złotą inskrypcję (datowaną na ok. 500 r. p.n.e.) z Πύργοι (Pyrgi, ob. Santa Severa), jednego z portów należących do tego miasta. Inskrypcja została znaleziona podczas badań wykopaliskowych prowadzonych przez M. Pallottino i G. Colonnę 8 lipca 1964 r. Szerzej na temat inskrypcji i historii badań zob. G. Colonna, M. Pallottino, L. Vlad Borrelli, G. Garbini, *Scavi nel santuario etrusco di Pyrgi. Relazione preliminare della settima campagna 1964, e scoperta di tre lamine d'oro inscritte in etrusco e in punico*, *ArchClass* 16 (1964), s. 49-117; J. Heurgon, *The Inscription of Pyrgi*, *JRS* 56 (1966), s. 1-15.

²³³ Według Mommsena, Agylla nie jest pelazgijską nazwą, a jej etymologii należy szukać w języku Fenicjan, gdzie oznacza „okrągłe miasto”. Określenie to wzięło się prawdopodobnie od kształtu tego miasta widzianego z tafli morza, zob. Th. Mommsen, *The History of Rome*, vol. 1, Berlin 1882, s. 10.

²³⁴ Str. *Geog.* 5.2.3. Znamienny może być fakt, że Argo wyruszyła z Tessali, skąd pochodzili prawdopodobnie założyciele miasta, co może tłumaczyć zainteresowanie jego mieszkańców właśnie tym mitem, zob. E. Simon, *Greek Myth*, przyp. 14, s. 512.

bogactwo tego miasta, na terenie którego znaleziono wiele zabytków pochodzących z innych terenów niż Italia²³⁵. Nie dziwi zatem fakt, że dzięki kontaktom handlowym w Caere znalazły uznanie także i legendy pochodzące z Hellady. Przykładami wykorzystania przez etruskich twórców greckich mitów jest postać córki Ajetesesa oraz wyprawa Argonautów.

W tradycji mitu Medeę przedstawiano jako czarodziejkę (φάρμακίς). Jej zdolności magiczne wynikały z więzów rodzinnych: w *Theogonii* Hezjod uczynił z niej siostrzenicę Kirke i córkę Idyi (*tej, która wie*)²³⁶. Ich imiona bowiem implikowały posiadanie magicznych mocy. Swą wiedzę tajemną Kolchijka czerpała od Hekate (Ἑκάτη), której była kapłanką (ἱέρεισα)²³⁷. Według Johnston przewodnictwo Hekate nad *anima mortuis* i duchami sprawiło, że zaczęła pełnić rolę patronki magów i czarodziejek, takich jak Medea (która zwracała się do niej o pomoc przy zaklęciach). W tym czasie panowanie nad duszą było niezbędnym elementem większości starożytnych procedur magicznych²³⁸.

²³⁵ L. Banti, *Etruscan Cities and Their Culture*, California 1973, s. 40. Jak zaznaczyła Luisa Banti w VII w. p.n.e. Korynt zaczął transportować do Caere swoje wyroby ceramiczne – w szczególności linearne kubeczki w stylu geometrycznym oraz *aryballoi* zdobione rzędami zwierząt, które zawierały wonności. Największą liczbę waz korynckich odnaleziono właśnie w Caere i Vulci, których datowanie oscyluje wokół pierwszego kwartału VII w. p.n.e. do połowy wieku VI p.n.e.

²³⁶ U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Hellenistische Dichtung*, s. 234; F. Graf, *Enchantress from Afar*, s. 31.

²³⁷ Zob. A.R. 3.252. Według Apolloniosa Medea służyła Hekate w świątyni usytuowanej w lesie i oddalonej od miasta: A.R. 4.47-53; B.S. Spaeth, *From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature*, [w:] *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*, K.B. Stratton, D.S. Kalleres (ed.), Oxford 2014, s. 42. Hekate z początku postrzegano jako bóstwo dobroczynne, zob. Hes. *Th.* 409-452. Prócz źródeł literackich, dowodów na poparcie tej tezy dostarczają także zabytki archeologiczne. Jednym z nich jest okrągły ołtarz znajdujący się w świątyni Apollona Delphiniosa w Milecie, z którym była powiązana. Na identyfikację bogini pozwala inskrypcja, napisana sposobem bustrofedon. Według Theodora Krausa sam ołtarz prawdopodobnie pochodzi z VII w. p.n.e., natomiast inskrypcję należałoby datować na VI w. p.n.e., zob. T. Kraus, *Hekate: Studien zu Wesen und Bilde der Göttin in Kleinasien und Griechenland*, Heidelberg 1960, s. 11. Stojący obok altar *Apollonis*, ołtarz Hekate został dedykowany przez prytańców z Miletu i usytuowany przy prytanejonie wewnątrz Delphinionu. Zob. także A. Herda, *How to run a state cult. The Organization of the Cult of Apollo Delphinios in Miletos*, [w:] *Current approaches to religion in ancient Greece*, M. Haysom, J. Wallensten (ed.), Stockholm 2011, s. 68-69; C. Sourvinou-Inwood, *What is polis religion?*, [w:] *The Greek city from Homer to Alexander*, O. Murray, S. Price (ed.), Oxford 1990, s. 309; S. Ihl Johnston, *Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley 1999, s. 204. W późniejszym okresie zaczęto wiązać Hekate ze światem zmarłych, przez co stała się bóstwem chtonicznym. Przypisywano jej kontrolę nad duszami, które nie umarły śmiercią naturalną (np. w wyniku przemocy), zob. D. Felton, *The Dead*, [w:] *A Companion to Greek Religion*, D. Ogden (ed.), London 2007, s. 91.

²³⁸ S.I. Johnston, *Restless Dead*, s. 204; D. Felton, *The Dead*, s. 91. Lewis Farnell zwrócił uwagę na występowanie kultu Hekate w Tesalii, gdzie prawdopodobnie utożsamiano ją z Artemis, którą czczono m.in. w Feraj i Jolkos. Badacz powiązał przydomek Artemis Feraja z tesalską legendą o Hekate (córką Feraii), którą pozostawiono na rozdrożu, jednak została uratowana i wychowana przez pasterzy, zob. schol. Lycoph. 1180; L. Farnell, *Cults of the Greek States*, s. 475. Z kolei Artemis zaczęto łączyć z magią, czyniąc z niej boginię – czarodziejkę. Diodor Sycylijski natomiast utożsamiał Medeę z tym właśnie bóstwem księżycy, które było czczone w Jolkos jako potężna bogini, pojawiająca się na rydwanie zaprzężonym w smoki, zob. D.S. 4.45-50; C.M. Mooney, *Hekate: Her Role and Character*

W antycznym świecie czarodziejki łączono z dwoma aspektami magii, po pierwsze były silnie związane z siłami natury, po drugie miały wpływ na ludzkie ciało i dusze, mogły je kontrolować, chronić czy też niszczyć. Podobnie było z Medeą, której konotacje z fauną i florą na stałe zagościły zarówno w literaturze jak i w sztuce. Jako φάρμακίς Kolchijka posiadała umiejętność panowania nad zwierzętami²³⁹.

Waleriusz Flakkus zawarł opis Medei jako księżniczki, która przywołuje swojego smoka z wnętrza niedostępnej dla innych komnaty (*adyton*), poprzez zaklęcia, karmiąc go słodkościami z miodem, zaciemnionym trucizną (*venenum*):

*dracone (...) quem filia linguas
vibrantem ex adytis cantu dapibusque vocabat
et dabat externo liventia mella veneno*²⁴⁰.

*Smoka, którego księżniczka przywoływała
Zaklęciami i jedzeniem ofiarnym śpiewając
Z adytonu i dawała mu słodkości z miodem
Zaciemnionym trucizną z dalekiego kraju, przeł. J. Dworniak.*

Nie wiadomo dokładnie, kiedy zaczęto łączyć kolchijską czarodziejkę z tym stworzeniem, jednak motyw tej pary obecny jest już na etruskich wazach prawdopodobnie od VII w. p.n.e., o czym świadczy przedstawiona poniżej amfora wykonana w technice „białe na czerwonym”. Ten sposób wypalania był popularną metodą wyrobu naczyń w Cerveteri (a także na terenach faliskijskich) w VII w. p.n.e.²⁴¹ Wykorzystanie w tym okresie czerwonego pigmentu było charakterystyczne dla określonych grup naczyń takich jak: *amphorae*, *pyxides* czy urny pogrzebowe²⁴², a także w niektórych elementach

in Greek Literature from before the Fifth Century B.C., dysertacja w zbiorach McMaster University, Ontario 1971, s. 11.

²³⁹ To odniesienie do natury widać przede wszystkim w znajomości wszelkich ziół, które знаła Medea, tak potrzebnych do zaklęć. U Sofoklesa w *Rhizotomoi*, czarodziejka sieka rośliny za pomocą brązowego sierpa, by potem wykorzystać je przy odprawianiu czarów, zob. Mac. *Sat.* 5.19.9. Mikstury, którymi posługiwała się Medea zawierały także części niektórych zwierząt. U Owidiusza używała do przygotowania magicznego płynu skrzydeł i korpusu „skrzeczącej” sowy, wnętrzności wilkołaka, złuszczonej skóry węża, wątroby jelenia czy jaj i głowy wrony, zob. Ov. *Met.* 7.262-75.

²⁴⁰ Val. Flacc. *Arg.* 1.60-63. Według Ogdena ostatni wers zapewne odnosi się do tego, że smok jedząc te smakołyki nasącał swój jad trucizną, zob. D. Ogden, *Drakon: Dragon Myth*, s. 202.

²⁴¹ A. Coen, *Un gruppo vulcente di vasi in 'white-on-red'*, *Prospettiva* 68 (1992), s. 45; M. Micozzi, „White-on-Red”. *Una produzione vascolare dell'orientalizzante etrusco*, Roma 1994, s. 173. Szerzej na temat tej techniki, zob. M.L. Medori, *La Ceramica „white-on-red” della media Etruria interna*, Bolsena 2010.

²⁴² M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi: la pittura vascolare*, Novara 1987, s. 19-20, 259-261.

architektonicznych (np. tzw. ceramice architektonicznej)²⁴³. Proces dekorowania rozpoczynał się po wyschnięciu naczynia²⁴⁴. Na początku garncarz kładł warstwę gliny bogatej w minerały żelaza. Następnie na tak pokrytą powierzchnię nakładano kolejną warstwę gliny o wysokiej zawartości tlenku żelaza²⁴⁵. Po wypaleniu artysta rysował szkic za pomocą kaolinu²⁴⁶. Przygotowane w ten sposób naczynie było wypalane w piecu z otwartym dopływem powietrza, gdzie następował proces utleniania, który przekształcał powłokę wodorotlenku żelaza w tlenek żelaza²⁴⁷. Tak otrzymywano zmianę koloru powierzchni naczynia od żółtawo-brązowej do czerwonej przy jednoczesnym pozostawieniu białego tła²⁴⁸.

Amphora Caeretana, technika czerwone na białym, tzw. Malarz z Amsterdamu, ok. 660 – 640 p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), Medea (?) ujarzmiająca trójgłowego węża lub smoka, Allard Pierson Museum, Amsterdam.

Jednym z pierwszych przykładów malarstwa wazowego, gdzie prawdopodobnie mamy do czynienia z najwcześniejszym przedstawieniem Medei, jest amfora szyjowa²⁴⁹, wykonana w technice czerwone na białym między 660 a 640 rokiem p.n.e. w Caere²⁵⁰. Jej autorstwo przypisuje się tzw. Malarzowi z Amsterdamu²⁵¹. Obecnie naczynie znajduje się w Allard Pierson Museum w Amsterdamie (**fot. 1**)²⁵².

²⁴³ C.E. Östernberg. *Le terrecotte architettoniche di Acquarossa*, Colloqui del sodalizio 2 (1972), s. 98-109.

²⁴⁴ C. Wikander, *The painted architectural terracottas. Part 2: typological and decorative analysis*, Stockholm 1988, s. 68.

²⁴⁵ C. Wikander, *The painted architectural*, s. 68-70.

²⁴⁶ Kaolin (glinka porcelanowa) jest skałą osadową, w której skład wchodzi kaolinit, mika i kwarc. Występuje w barwie białej, szarej, od żółtawej po brunatną a także w błękitnej. Szerzej na temat tego minerału, zob. A.O. Shepard, *Ceramics for the Archaeologist*, Washington 1965, s. 43; W.A. Deer, R.A. Howie, J. Zussman, *An introduction to the rock-forming minerals*, Harlow 1992, s. 227-230.

²⁴⁷ Tlenek żelaza otrzymywano z mieszaniny $H_2O + FeO$, zob. F. Napolitano, *Some Considerations on the Making and Use of Colours in Etruria During the Middle Orientalising Period*, ES 10 (2007), s. 15.

²⁴⁸ F. Napolitano, *Some Considerations*, s. 15. Szerzej na temat powstawania pigmentów oraz samego procesu wypalania i zachodzących w nim zmian chemicznych, zob. A. O. Shepard, *Ceramics for the Archaeologist*, s. 31-43.

²⁴⁹ Gr. ἀμφορεύς. Według Atenajosa było to naczynie do przenoszenia, które niesiono za dwa uchwyty po obu jego stronach, zob. Athen. 11.501a. Trzymano w nich zarówno napoje jak i strawę: Ksonofont w *Anabasis*, podaje informację, że w amforach przechowywano marynowane pikle z delfinów, zob. Xen. *Anab.* 5.4.28. Naczynie te mogły służyć również jako miara, zob. Hdt. 1.51, lub nagrody w agonach – były to amfory panatenajskie: Pind. *Nem.* 10.35. W malarstwie wazowym naczynie o tym kształcie służyło do przechowywania oliwy lub wina, a niekiedy także do wody, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and names of Athenian Vases*, New York 1935, s. 4.

²⁵⁰ Jest to prawdopodobne miejsce wykonania tej amfory, jednak z uwagi na styl tego naczynia przyjmuje się, że powstało ono właśnie w tym miejscu.

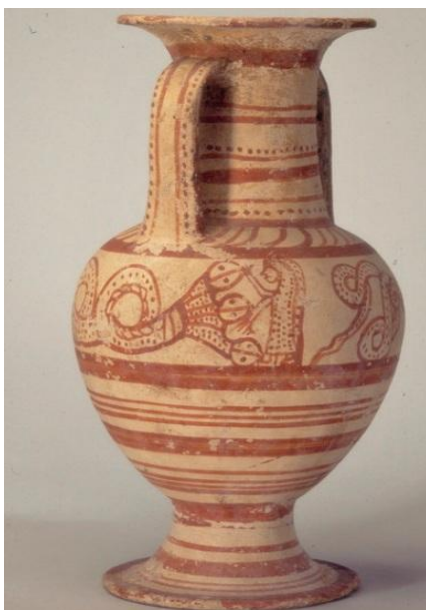
²⁵¹ Na temat samego tzw. Malarza z Amsterdamu i jego pozostałych dzieł, zob. M. Martelli, *Del Pittore di Amsterdam*, s. 4-14.

²⁵² Nr inw. APM10188; LIMC Medeia 1.

Brzusiec naczynia został wypełniony schematyczną sceną figuralną, która przedstawia kobietę okrytą himationem zarzuconym na głowę. Jej szata wydaje się być uszyta z ciężkiego materiału, jest to typowy dla VII wieku p.n.e. strój etruski²⁵³.

Postać wydaje się panować nad trójgłowym węzem (smokiem) i mieć nad nim całkowitą kontrolę. Artysta umieścił podobny motyw, znajdujący się po drugiej stronie naczynia, tym razem jednak są to dwa węże o pojedynczych głowach (**fot. 2, 3**).

Od samego początku, kiedy po raz pierwszy opublikowano ilustrację ukazującą to naczynie z dekoracją w stylu orientalizującym, interpretacja kobiecej postaci i samej sceny budziła wiele wątpliwości. W roku 1981, Ronald Dik, który opracowywał tę amforę po raz pierwszy uznał, że namalowana na niej kobieta ujarzmiająca trójgłowego węża to przedstawienie Heraklesa walczącego z Hydrą²⁵⁴. Jednak teoria ta nie przetrwała próby czasu, bowiem badacze poczynili kolejne analizy. Marina Martelli – włoska etruskolog uznała, że postać kobiety z trójgłowym węzem należy interpretować jako Medeę, która ujarzmia kolchijskiego węża (smoka)²⁵⁵. Podobnego zdania jest Maria Strazulla²⁵⁶ oraz Margot Schmidt²⁵⁷.



1. *Amphora Caeretana*. Technika czerwone na białym, tzw. Malarz z Amsterdamu, ok. 660 – 640 p.n.e. Caere, (ob. Cerveteri), Medea (?) ujarzmiająca trójgłowego węża lub smoka, Allard Pierson Museum, Amsterdam.

²⁵³ L. Bonfante, *Etruscan Dress*, Baltimore 2003, s. 216. N. Thomson de Grummond, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphia 2006, s. 4.

²⁵⁴ R. Dik, *Un'anfora orientalizzante etrusca nel museo Allard Pierson*, *BaBesch* 56 (1981), s. 45-65.

²⁵⁵ M. Martelli, *La ceramica*, s. 20, 257. M. Martelli, *Del Pittore di Amsterdam*, s. 11.

²⁵⁶ M.J. Strazulla, *Medea nell'iconografia greca dalle origini al V secolo a.C.*, [w:] F. De Martino, *Medea. Teatro e comunicazione*, Bari 2006, s. 631-672.

²⁵⁷ LIMC Medeia 2.



2. Detal z amfory *caeretana*. Technika *czerwone na białym*, tzw. Malarz z Amsterdamu, ok. 660 – 640 p.n.e. Caere (ob. Cerveteri), *Medea (?) ujarzmiająca trójgłowego węża lub smoka*, Allard Pierson Museum, Amsterdam.



3. Rekonstrukcja sceny figuralnej z amfory *caeretana*, tzw. Malarz z Amsterdamu, 660 – 640 p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), *Medea (?) ujarzmiająca trójgłowego węża lub smoka*, Allard Pierson Museum, Amsterdam (rys. L. Bonfante 2003).

Z kolei Daniel Ogden zanegował słuszność tezy postawionej przez Martelli, Strazzullę czy Schmidt. Swoją argumentację oparł o ikonografię archaiczną, klasyczną i hellenistyczną, w której nigdzie nie występuje wąż lub smok z Kolchidy mający trzy głowy²⁵⁸. Badacz stwierdził, że na amforze przedstawiono jedną z Hesperyd pielęgnującą Ladona, bowiem na wczesnych przedstawieniach ikonograficznych występował on jako trójgłowy smok²⁵⁹. Natomiast opiekujące się nim Hesperyd pojawiają się już od ok. 500 r. p.n.e. na długo przed pierwszym wizerunkiem Medei i smoka z Kolchidy, które ma miejsce, według Ogdena, ok. 380 – 360 r. p.n.e.²⁶⁰

Natomiast Nancy Thomson de Grummond zestawiała amforę *caeretana* z innym zabytkiem, który powstał w Tracji. Jest to wykonana ze złoczonego srebra plakietka, znaleziona w Letnicy (Bułgaria), datowana na ok. 350 r. p.n.e. Obecnie znajduje się ona

²⁵⁸ D. Ogden, *Drakon: Dragon Myth*, s. 203.

²⁵⁹ Fereykedes i Apollodoros podają, że ogród Hesperyd strzeżony był przez węża o stu głowach, zob. Pherecyd. FHG fr. 3; Apollod. 2.5.11. Przedstawienia trójgłowego Ladona obecne są w sztuce, m.in. na czerwonofigurowym kraterze wolutowym, datowanym na ok. 490 r. p.n.e. Jego autorem jest Kleofrades. Szerzej na temat samego mitu i Ladona, zob. D. Ogden, *Dragons, Serpents and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds*, New York 2013, s. 57-62.

²⁶⁰ D. Ogden, *Medea as a Mistress of Serpents*, [w:] *Contesti magici*, M. Piranomonte, M.F. Simón (ed.), Roma 2012, s. 249.

w Lovech Museum of History. Przedstawiono na niej kobietę z krótkimi włosami, trzymającą lustro. Postać podobnie jak na amforze została ukazana w obecności trójgłowego węża lub smoka, którego zdaje się kontrolować. Do dnia dzisiejszego nie znamy tożsamości kobiety z Letnicy, jednak całość eksplikowana jest jako mytologem dziewicy ofiarowanej smokowi, która oswaja bestię i odbiera mu jego kontrolę nad siłami natury. Tym samym zarówno wizerunek kobiety jak i przedstawienie na amforze, można według Grummond, powiązać z płodnością i małżeństwem²⁶¹.

János György Szilágyi słusznie zauważył, że wczesne przedstawienia mitów u Etrusków, nawet jeśli łączyły je konotacje z greckimi legendami, najprawdopodobniej miały lokalne znaczenie²⁶². W przypadku amfory *caeretana* kwestia wyjaśnienia kim była postać kobiety ujarzmiającej węża (smoka), pozostaje nadal otwarta. Być może autor odwołał się do mitu o Medeii, ukazując epizod z wężem lub smokiem z Kolchidy, przedstawiając go w sposób, w jaki został mu narzucony przez klienta lub też była to jego inwencja twórcza. Niewykluczone, że kobieta z amfory była znana Etruskom pod imieniem Medeii. Jeśli przyjmiemy, że faktycznie tak było, to ukazanie Kolchidki z trójgłowym wężem (smokiem) z Kolchidy zostało tutaj przedstawione bardzo schematycznie. Niemniej jednak Tyrreńczycy znali Medeę już w VII w. p.n.e., czego dowodzi kolejne, przedstawione naczynie – *olpe bucchero*.

Według Henry'ego B. Walters'a, badacza piszącego na przełomie XIX i XX w., naczynia typu *bucchero*²⁶³ stanowiły przykład rodzimej ceramiki Etrusków, którzy je wynaleźli²⁶⁴. W okresie archaicznym technika ta rozpowszechniła się na większości etruskich terenów – począwszy od rzeki Arno, aż po ziemie leżące na południe od Salerno²⁶⁵.

²⁶¹ Inne przedstawienie z tej serii złożonych plaket, także z Tracji, ukazuje spółkującą parę, zob. N. Thomas de Grummond, *Etruscan Myth*, s. 4.

²⁶² J.G. Szilágyi, *Ceramica Etrusco-Corinzia Figurata: Parte I, 650-580 a. C.*, Firenze 1992, s. 190.

²⁶³ Termin *bucchero* wywodzi się z hiszpańskiego słowa „*bucaro*” (oznaczał ceramiczny dzban lub rodzaj aromatycznej gliny), które użyto po raz pierwszy na określenie prekolumbijskiej ceramiki pochodzącej z centralnej i południowej Ameryki, wyprodukowanej z czarnej i wydzielającej specyficzny zapach gliny. Następnie naczynia te dotarły do Portugalii, gdzie stały się bardzo popularne. W konsekwencji doprowadziło to do tworzenia ich kopii, na które zapanowała moda w dziewiętnastowiecznych Włoszech. Był to także czas zainteresowania starożytnymi kulturami, w tym także Etruskami. W ten sposób włoski termin *bucchero* zaczął funkcjonować przy określeniu etruskiej ceramiki, której wnętrze i powierzchnia były koloru czarnego, zob. M. Del Chiaro, *Etruscan Bucchero Pottery*, *Archaeology* 19 (1966), s. 98.

²⁶⁴ H.B. Walters, *History of Ancient Pottery*, s. 301. Podobnego zdania jest J. Gran-Aymerich, *Produzione artigianale ed esportazione nel mondo antico. Il bucchero etrusco*, Milano 1990, M. Bonghi Jovino (ed.), Milano 1993, s. 36; J. Gran-Aymerich, *Le bucchero et les vases métalliques*, *REA* 97 (1995), s. 45-76.

²⁶⁵ N. Hirschland Ramage, *Studies in Early Etruscan Bucchero*, *PBSR* 38 (1970), s. 11.

Wedle włoskiego archeologa Giovanniego Colonna, pierwsze zabytki ceramiki *bucchero* zostały wyprodukowane w dzisiejszym Cerveteri²⁶⁶ już około 675 r. p.n.e.²⁶⁷ Formy naczyń oraz ornamentyka *bucchero* nie zostały wymyślane wraz z techniką ich wypalania, ale nawiązywały do wcześniej powstałych obiektów. Garncarze czerpali swoje inspiracje nie tylko od ludów Bliskiego Wschodu, ale również od Greków i innych mieszkańców Italii²⁶⁸.

Materiał potrzebny do studiów nad etruską ceramiką typu *bucchero*²⁶⁹, w większości został znaleziony w kontekstach grobowych²⁷⁰. Spośród odkrytych form

²⁶⁶ Badania archeologiczne wykazały dużą liczbę elementów naczyń tego typu w tym mieście, co pozwala na stwierdzenie, że było to ważne, o ile nie najważniejsze miejsce wyrobu *bucchero* w rejonie południowej Etrurii, zob. N. Hirschland Ramage, *Studies in Early*, s. 2.

²⁶⁷ G. Colonna, *Caere*, [w:] *Rivista di Epigrafi e Etrusca*, SE 36 (1968), s. 268-269. Jednak według Nancy Hirschland Ramage ceramika ta nie mogła być rozpowszechniona ok. 675 roku p.n.e., ponieważ w jednym z najbardziej znanych grobowców w Tarkwinii, Grobowcu Bocchorisa datowanym między 700 a 675 rokiem p.n.e., nie odnotowano obecności ceramiki tego typu. Badaczka uznała, że pierwsze naczynia *bucchero* pojawiają się wraz z materiałem protokorynckim około roku 650 – 640 p.n.e, zob. N. Hirschland Ramage, *Studies in Early*, s. 2-3. Thomas Rasmussen zanegował tezę Ramage jednocześnie aprobując *terminus ante quem* Colonna – 675 r. p.n.e. ponieważ na podstawie przebadanego materiału stwierdzono, że Grobowiec nr 2 znajdujący się w Nekropolii Banditaccia w Cerveteri zawierał m.in. trzy kotylai typu *bucchero sottile* datowane na ok. 675-650 p.n.e., zob. T. Rasmussen, *Bucchero Pottery*, s. 4 contra N. Hirschland Ramage, *Studies in Early*, s. 14. G. Colonna, *Caere*, s. 268; R.D. De Puma, *The Meaning of Bucchero*, s. 975.

²⁶⁸ Wśród tych naukowców znaleźli się m.in. C. Hopkins, *Oriental Evidence for Early Etruscan Chronology*, *Berytus* 11 (1955), s. 75; K.R. Maxwell-Hyslop, *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs*, *Iraq* 18 (1956), s. 150. W VIII wieku p.n.e. na terenach Etrurii pojawiały się naczynia takie jak wazy o kształcie owocu granatu, okrągłe wazy czy patery, zob. A. Blakeway, *Demaratus: A Study in Some Aspects of the Earliest Hellenisation of Latium and Etruria*, *JRS* 25 (1935), s. 129.

²⁶⁹ Przełom w studiach nad ceramiką *bucchero* nastąpił w połowie wieku XIX (1848 r.), kiedy to brytyjski uczyony – George Dennis przybył do Vulci, gdzie prowadzone były wykopaliska. Według jego relacji pracujący tam robotnicy wyrzucali różne elementy małych naczyń z czarnej gliny, które w wielu przypadkach zostały zniszczone, ponieważ uznano je za przedmioty bez wartości. W ten sposób ceramika typu *bucchero* ujrzała światło dzienne, zob. G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, vol. 1, London 1848, s. 410.

²⁷⁰ G. Colonna, *Caere*, s. 268. Jednym z najwcześniejszych przykładów grobowca, gdzie po raz pierwszy odkryto czarną ceramikę typu *bucchero*, był Grobowiec Casaletti 2 w Ceri, niedaleko Cerveteri. Znaleziono w nim trzy fragmenty naczyń tego typu. Wśród nich była amfora, której zarówno ornament jak i kształt dały podstawy by sądzić, że pochodzi z ok. VIII w. p.n.e. W wyniku badań stwierdzono, że EPC *oinochoe* (wczesny typ protokoryncki, lub też kumański), można datować na koniec VIII w. p.n.e. Następnie protokoryncki *kotyle* z dekorowaną podstawą, który mógł być współczesny *oinochoe*, ale bardziej prawdopodobną okazała się pierwsza połowa VII w. p.n.e. Ostatnimi z tego grobu było sześć *skyphoi*, których kształt oraz dekorowane sigma imadła pozwoliły na datowanie ich na początek VII w. p.n.e. Tym samym większość badaczy przyjęła ok. 675 r. p.n.e. jako początek występowania ceramiki typu *bucchero* w Etrurii, zob. J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, London 1968, s. 107. Przykłady wczesnej ceramiki *bucchero – sottile* znaleźć można również w grobowcach innych nekropolii. W Cerveteri są to: Nekropolia Banditaccia - Tumulo delle Nave, grobowiec 2, prawa komora; Tumulo I, grobowiec 2, prawa komora, zob. T. B. Rasmussen, *Bucchero Pottery*, s. 9-11. Badacz datuje te grobowce na ok. 700-675 r. p.n.e. Nekropolia Sorbo, gdzie czarną ceramikę typu *bucchero sottile* odkryto w Tomba Calabresi, zob. F. Sciacca, *La Tomba Calabresi*, [w:] *La Tomba Calabresi e la Tomba del Tripode di Cerveteri*, Vatican City 2003, s. 9-199. Ferdinando Sciacca datuje ten grobowiec na lata ok. 660-650 r. p.n.e. Na temat innych grobowców, zob. także: M. Cristofani, *Le tombe da Monte Michele nel Museo archeologico di Firenze*, Firenze 1969; F. Boitani,

architektonicznych tego rodzaju, najważniejszy z punktu widzenia omawianego tematu jest tumulus San Paulo, stanowiący kompleks dwóch grobowców z okresu orientalizującego, które usytuowano wzdłuż dawnej drogi łączącej Caere z portem w Alsium. Odkryto je w czasie badań ratunkowych na przełomie listopada i grudnia 1988²⁷¹. Grobowiec nr 1 jakkolwiek ciekawy, nie stanowi przedmiotu badań w tej pracy, dlatego zostanie pominięty. Zajmę się natomiast grobowcem nr 2, w którego wnętrzu znaleziono *olpe bucchero* z wizerunkiem Medei.

Olpe bucchero, autor nieznany, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), Igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasta i Medea odmładzająca Jazona (?), Museo Nazionale di Villa Giulia, Rzym.

W czasie prowadzonych we wnętrzu tumulusa badań odkryto *dromos* długi na 8,02 m oraz szeroki na 1,75 m, który prowadził do wnętrza grobowca, podzielonego na dwa pomieszczenia²⁷². Obie komory ze sklepieniem łukowym zostały zbudowane w całości (zarówno ściany jak i podłoga) z bloków tufu. W chwili odkrycia wejście do lewej komory o wymiarach 2,06 m dł. i 1,68 m szer. było szczelnie zamknięte. Natomiast sufit krypty głównej (6,90 m x 2,44 m) został w dużej mierze zniszczony w czasie prac melioracyjnych, prowadzonych w latach pięćdziesiątych XX w.²⁷³ Materiał ceramiczny znaleziony we wnętrzu pozwolił na dokładne ustalenie okresu, z którego pochodził grobowiec nr 2, naukowcy datują go na ok. 630 r. p.n.e.²⁷⁴ Na niektórych naczyniach (m.in. na dwóch *ollae*) widnieje inskrypcja, poświadczająca nazwisko *gens* właściciela grobowca – *mi larthia tarnas*, co oznacza „jestem Larth Tarna”²⁷⁵.

La tomba principesca n. 5 di Monte Michele, [w:] Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto, A.M. Sgubini Moretti (a cura di), Roma 2001, s. 113-118; H. Marchetti, *La produzione del bucchero a Veio: alcune considerazioni*, [w:] *Appunti sul bucchero. Atti delle giornate di studio*, A. Naso (ed.), Florence 2004, s. 17-27; C. Petrizzi, *Il tumulo monumentale di Poggio Gallinara*, [w:] *Gli Etruschi di Tarquinia* (exhib. cat.), M. Bonghi Jovino (ed.), Milan-Modena 1986, s. 211-214. Carmela Petrizzi datuje ten grobowiec na ok. 675-650 r. p.n.e.

²⁷¹ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito*, s. 8.

²⁷² W grobowcu 1 korytarz miał 12 m długości, zob. M.A. Rizzo, *Le tombe orientalizzanti*, s. 163.

²⁷³ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un incunabolo del mito*, s. 8. Na temat typologii architektonicznej tych grobowców, zob. F. Prayon, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*, Heidelberg 1975.

²⁷⁴ W grobowcu zostały znalezione m.in. fragmenty *pithoi* z czerwonej gliny typu *impasto*, *kyathos bucchero*, ceramikę protokoryncką – *olpe* wykonane przez tzw. Malarza z Watykanu, a także *aryballos*. Ponadto reliefowe *olpe* typu *bucchero*. Na temat *pithoi*, zob. m.in. M.A. Rizzo, *Le anfore da trasporto e il commercio etrusco arcaico*. Vol. 1. *Complessi tombali dall'Etruria meridionale*, Roma 1990, s. 59. Na temat *olpe* tzw. Malarza z Watykanu, zob. D.A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkley-London 1988, s. 66. Na temat *aryballoi* powstałych w VII w. p.n.e., zob. m.in. C.W. Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987, s. 290-291.

²⁷⁵ M. A. Rizzo, *Le tombe orientalizzanti*, s. 165.

Wśród wymienionej już ceramiki na szczególną uwagę zasługuje olpe²⁷⁶ *bucchero*, którego scena figuralna stanowi przykład wykorzystania motywu zaczerpniętego z mitu o Medeji i Argonautach. Naczynie w chwili odkrycia znajdowało się w głównej komorze grobowca nr 2. Swoim kształtem nawiązuje do *olpai* przejściowego stylu protokorynckiego²⁷⁷, reprezentowanego m.in. przez wazę *Chigi* oraz *olpai*, które produkowano w Koryncie około roku 650 p.n.e. i eksportowano do Etrurii²⁷⁸. Podobnie jak sam grobowiec datuje się je na ok. 630 r. p.n.e. Obecnie waza znajduje się w zbiorach Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia w Rzymie²⁷⁹. Poniższe zdjęcie prezentuje obecny stan dzbanka, którego nie zachowała się górna część – szyjka (wys. 15,2 cm), (fot. 4).

Powierzchnia naczynia została pokryta grawerowanym reliefem, układ kompozycyjny podzielono na dwa fryzy ze scenami figuralnymi. W górnym autor umieścił zoomorficzny motyw w stylu orientalnym, nawiązujący do syro – fenickich przedstawień. Obok elementów roślinnych w kompozycji znalazł się także lew i dwie pantery²⁸⁰.

W centrum przedstawienia artysta umieścił kroczącego w lewą stronę lwa z podwójną grzywą. Na szyi zwierzęcia zawieszono uprząż (?) lub rodzaj pectorału. Przy prawej łapie widać płonącą pochodnię lub palenisko umieszczone na trójnogu. W dalszej części górnego fryzu, po obu stronach naczynia, znajdują się dwie pantery z opadającymi na szyję grzywami, których sierść pokryta jest ornamentem w kształcie podwójnych pierścieni (jeden wpisany we wnętrze drugiego)²⁸¹.

Jedno ze zwierząt kroczy w lewą stronę (podobnie jak lew), natomiast drugie siedzi na tylnych łapach zwrócone w stronę przeciwną. Między kotami umieszczono ornament

²⁷⁶ Ta wynaleziona w VII w p.n.e. w korynckiej manufakturze forma dzbanka była importowana do Etrurii w bardzo dużych ilościach. W konsekwencji doprowadziło to do imitowania przez Tyrreńczyków tego kształtu, zob. R.D. De Puma, *The Meaning of Bucchero*, s. 980.

²⁷⁷ *Exempla* tego typu w swojej początkowej fazie (EPC – wczesny styl protokoryncki) miały niską szyję, która w okresie przejściowym (TPC – przejściowy styl protokoryncki) oraz EC (wczesny styl koryncki) była już wyższa i węższa, zob. H. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, s. 272. T.B. Rasmussen, *Bucchero Pottery*, s. 88; T.B. Rasmussen, N.J. Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, s. 58.

²⁷⁸ Słynna waza *Chigi*, autorstwa tzw. Malarza *Chigi*, została znaleziona w roku 1881 r. w etruskim grobie w Monte Aguzzo. Naczynie datowane jest na lata 650-640 p.n.e. Obecnie znajduje się w Rzymie w Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (nr inw. 22679). Literatura dotycząca tego tematu, zob. m.in. D.A. Amyx, *Corinthian Vase Painting*, s. 31-33; J.M. Hurwit, *Reading the Chigi Vase*, *Hesperia* 71 (2002), s. 1-22.

²⁷⁹ Nr inw. 110976; LIMC *Medeia* 1.

²⁸⁰ M.A. Rizzo, *Le tombe orientalizzanti*, s. 170.

²⁸¹ M. A. Rizzo, M. Martelii, *Un inconnu del mito*, s. 15. Jest to typowe dla sztuki etruskiej przedstawienie panter, por. fresk znajdujący się na frontoniku z Grobu Panter w Tarkwinii, VII-VI w. p.n.e. Szerzej na temat tego grobowca i jego malowideł, zob. A. Naso, *La Pittura Etrusca: Guida Breve*, Roma 2005, s. 19-25.

tworzący woluty oraz rozety w kształcie kwiatów. Tym, co przykuwa uwagę, są ludzkie kończyny, zwisające z pysków obu kotów.

Choć praca dotyczy Medei, jednak warto zatrzymać się na chwilę przy tym motywie bowiem, mimo że był on dość powszechny w etruskiej sztuce, to nadal budzi wiele kontrowersji. Na przestrzeni lat wielu naukowców próbowało go wyjaśnić, ale jak dotąd badacze nie osiągnęli w kwestii jego interpretacji zadowalającego konsensusu, pozostawiając ją w sferze domysłów.



4. Olpe *bucchero*, autor nieznany, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), *Igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa i Medea odmiatająca Jazona (?)*, Museo Nazionale di Villa Giulia, Rzym.

Niemniej jednak, w toku rozważań uczeni doszli do pewnych wniosków. Sztuka etruska obfitowała w przedstawienia zwierząt, zwłaszcza w okresie stylu orientalizującego, gdzie widoczne były wpływy zarówno z Bliskiego Wschodu jak i z terenów greckich²⁸². Obok fantastycznych stworzeń takich jak sfinksy, gryfy, chimery czy centaury, powszechnym motywem na ceramice *bucchero* były lwy lub pantery, z pysków których zwisały ludzkie nogi²⁸³.

²⁸² Jeden z najwcześniejszych przykładów przedmiotów z tym motywem znaleziono na kanapie okutej brązem, znajdującej się w Grobowcu Bernardini w Palestrynie. Na temat tego grobowca, zob. F. Canciani, F.W. von Hase, *La Tomba Bernardini di Palestrina*, Latium Vetus 2, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-italica, Rome 1979, s. 1-2.

²⁸³ P.G. Warden, *Men, Beasts, and Monsters: Pattern and Narrative in Etruscan Art*, [w:] *Greek Vase Painting. Form, Figure, and Narrative. Treasures of the National Archaeological Museum in Madrid*, P.G. Warden (ed.), Dallas 2004, s. 51-57.

Rasmussen zauważył, że topos ten obecny był przeważnie w etruskiej ceramice reliefowej, znacznie rzadziej pojawiał się on na naczyniach malowanych. Ponadto badacz ten ustalił, że na wazach *bucchero* artyści częściej umieszczali lwa, natomiast na ceramice polichromowanej występowały z większą częstotliwością pantery²⁸⁴. Wyjątek stanowi opisane powyżej olpe, gdzie artysta ulokował dwie pantery oraz lwa. Starając się odpowiedzieć na pytanie dotyczące proveniencji tego toposu, naukowcy tacy jak Maria Bonamici czy Gregory Warden, doszli do wniosku, że poza Etrurią nie istniały wcześniejsze zobrazowania motywu ludożerców (*anthropophagoi*), tym samym uznając go za twór etruskiego pochodzenia²⁸⁵.

Być może należy w tym przypadku podążyć za słowami Rasmussena i Warden'a, według których śmierć była rodzajem konsumpcji. Drapieżniki ukazane na naczyniach mogły stanowić dla ówczesnych mieszkańców Etrurii synonim odwagi, szybkości i panowania nad innymi gatunkami. Tym samym pożarcie człowieka przez bestię dawało mu możliwość stania się częścią silniejszego świata drapieżników i zapewniało nieśmiertelność²⁸⁶.

Interpretacja sceny z dolnego fryzu naczynia również budzi wiele wątpliwości do dnia dzisiejszego. Jedynie dzięki podpisom umieszczonym przy postaciach wiemy, że nawiązuje ona do greckiego podania o Medeji i Argonautach. Kolchijska czarodziejka i postać męczyzny wylaniająca się z kotła, podobnie jak orszak sześciu młodzieńców i walczący zapaśnicy, reprezentują prawdopodobnie poszczególne epizody mitu. Natomiast trudności egzegetycznych dostarcza postać Dedala zestawiona z bohaterami mitu o złotym runie. Jednak, kiedy bardziej wnikliwie przeanalizujemy tę scenę, pozornie niezwiązane ze sobą epizody okażą się spójne.

Szczegółową analizę motywu z dolnego fryzu sporządziły w roku 1993 Rizzo i Martelli. W ślad za nimi poszli także inni naukowcy, tacy jak Bonfante, Cornelia Isler-Kerényi, Erika Simon, Vincenzo Belleli czy Silvia Galasso. Nie jest moim zamiarem wzorowanie się na sposobie interpretacji sporządzonej przez włoskie badaczki, jednak podobnie jak one uważam, że przy opisie ikonografii obecnej na naczyniach należy odwołać

²⁸⁴ T.B. Rasmussen, *Leg-in-mouth: un motif orientalisant*, [w:] *Les potiers d'Etrurie et leur monde Contacts, échanges, transferts: hommages à Mario A. Del Chiaro*, V. Jolivet, L. Ambrosini (ed.), Paris 2014, s. 147.

²⁸⁵ Szczegółową analizę motywów zwierzęcych, w tym także kocich *anthropophagoi*, sporządził P.G. Warden, *The Blood of Animals. Predation and Transformation in Etruscan Funerary Representation*, [w:] *New Perspectives on Etruria and Early Rome. In Honor of Richard Daniel De Puma*, S. Bell, H. Nagy (ed.), Madison 2009, s. 200; M. Bonamici, *I buccheri con figurazioni graffite*, Florence 1974, s. 123. W opozycji do nich stoi Szilagy, według którego bardzo zbliżony motyw można znaleźć na beockich naczyniach metalowych, zob. J.G. Szilagy, *Italo-Corinthia*, *StEtr* 26 (1958), s. 276-277.

²⁸⁶ T.B. Rasmussen, *Leg-in-mouth*, s. 150; G. Warden, *The Blood of Animals*, s. 200.

się do źródeł literackich, które stanowią dopełnienie oraz wyjaśnienie scen ukazanych na ceramice.

Górny fryz olpe został oddzielony od dolnego pasem ornamentu, który flankowany jest rytymi liniami po obu stronach, natomiast wewnątrz wypełnione zostało żłobieniem przypominającym kanelury kolumny. Reliefowa dekoracja ciągnie się przez całą płaszczyznę gruszkowatego brzuśca, którego szerokość wynosi 13,1 cm. Schemat kompozycji tego fryzu można podzielić na trzy grupy postaci (ich łączna liczba wynosi jedenaście osób), (fot. 5).



5. Detal z olpe bucchero, autor nieznany, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), *Igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa i Medea odmładzająca Jazona (?)*, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rzym.

Pierwszą grupę postaci reprezentuje kobieta oraz mężczyzna, który wyłania się z kotła. Jego wygląd fizyczny podobny jest do oblicza sześciu młodzieńców z orszaku. Kobieta ma na sobie długi płaszcz, uszyty być może z grubej tkaniny²⁸⁷. Cała szata flankowana jest podwójną linią, wewnątrz której wyryto pionowe linie tworzące ornament. Na jej identyfikację pozwala inskrypcja umieszczona na tkaninie – METAIA. Jest to etruska forma imienia Medea²⁸⁸. W lewym ręku czarodziejka trzyma berło zakończone szyszką, co świadczy o jej królewskim pochodzeniu²⁸⁹. Przed Kolchijką umieszczono pionową ścianę lub filar (?) zdobiony ornamentem. Jednak bardziej prawdopodobne wydaje się wnioskowanie Silvi Galasso, według której jest to symboliczne przedstawienie ołtarza²⁹⁰. Czarodziejka

²⁸⁷ Por. L. Bonfante, *Etruscan Dress*, s. 216.

²⁸⁸ Na temat form imion etruskich bogów i herosów oraz ich korelacji z greckimi bóstwami, zob. J.R. Jannot, *Religion in Ancient Etruria*, Wisconsin 2005, s. 143-181.

²⁸⁹ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un inconnu del mito*, s. 15.

²⁹⁰ S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.*, [w:] *La Rivista di Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale vol.107*, M. Centanni (ed.), Venezia 2013, s. 49.

zwrócona jest w lewą stronę w kierunku młodego mężczyzny, którego tułów wyłania się z trójnogiego kotła. Jego ciało ozdobione jest ornamentem w kształcie cienkiej, podwójnej linii zakończonej wolutą, która biegnie przez tors oraz ramiona. Ręce młodzieńca przytrzymują się okrągłych uchwytów. Z położenia ramion wygiętych pod kątem można wywnioskować, że postać ta prawdopodobnie próbuje wydostać się z kotła (**fot. 6**).



6. Detal z olpe *bucchero*, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), *METIA* trzymająca *bertlo* i *Jazon* (?) wychodzący z kotła, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rzym.

Zgadzam się z tezą postawioną przez Rizzo, że postać tę należy identyfikować jako Jazona, który poddał się magicznemu rytuałowi odnowienia, podobnie jak jego ojciec Ajzon²⁹¹. Za słuszością tej tezy może przemawiać fakt, że gdyby artysta chciał w tym miejscu przedstawić Peliasa, to prawdopodobnie nie ukazałby go jako osobę w młodym wieku wyłaniającą się z kotła. Wiemy bowiem, że władca Jolkos poćwiartowany przez swoje córki nigdy nie odzyskał ani młodości, ani życia po magicznym rytuale Medei²⁹².

Motyw odnowienia Jazona reprezentuje mniej znaną wersję mitu, o której wspomina kilku autorów antycznych. Scholia do *Medei* Eurypidesa podają informację, że Symonides z Keos oraz Ferekydes z Leros:

²⁹¹ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un inconnu del mito*, s. 24. M.A. Rizzo, *Le tombe orientalizzanti*, s. 170. Za interpretacją Rizzo opowiada się większość badaczy zajmujących się tym zagadnieniem. Wśród nich należy wymienić m.in., S. Galasso, *Pittura vascolare*, s. 49; V. Bellelli, *Gli Argonauti all' imbarco*, [w:] *Annali di archeologia e storia antica vol 9-10*, Napoli 2002-2003, s. 86. Na temat odnowienia Jazona ciekawą, choć wiekową pozycję stanowi rozprawa doktorska Ewalda Meyera, zob. E. Meyer, *Quaestiones Argonauticae*, Moguncja 1882, s. 68-79.

²⁹² Do tego epizodu nawiązuje m.in. Sofokles w swojej tragedii *Rizothomoi* (*Krojącynie ziół*), zob. S. TGF fr. 446 = Erot. Gloss. *Hipocr.* 108.8. Ten sam motyw wykorzystał w swoich *Fabulae* Hyginus, zob. Hyg. *Fab.* 24.

Φερεκύδης δὲ καὶ Σιμωνίδης φασίν, ὥς ἡ Μήδεια ἀφεψήσασα
τὸν Ἰάσονα, νέον ποιήσειε²⁹³.

*Ferekydes zaś i Symonides powiadają, że Medea ugotowała²⁹⁴ Jazona,
[i] uczyniła z niego młodzieńca, przeł. J. Dworniak.*

Podobną notatkę zawarł pochodzący z III w. p.n.e. Lykofron, który w *Aleksandrze* odwołał się również do epizodu związanego z wyprawą Argonautów. Z zachowanych fragmentów wynika, że heros został pocięty na kawałki i wrzucony do kotła, a kiedy z niego wyszedł, zabrał złote runo: καὶ λέβητι δαιτρευθεὶς δέμας, οὐκ ἀσμένως ἔμαρπεν ἑρράου σκόλος (...)²⁹⁵. Przy wyjaśnieniu tego fragmentu z pomocą przychodzą scholia do Lykofrona, w których autor podaje, że to Medea ugotowała Jazona w kotle, czyniąc go na powrót młodzieńcem: Φασίν, ὅτι ὁ Ἰάσων ὑπὸ Μήδειας ἐν λέβητι ἐψηθεὶς, πάλιν νέος γέγονεν²⁹⁶.

Informacje dane przez scholiastów i Lykofrona wyraźnie mówią, że również Jazon poddał się dobroczynnemu działaniu czarów Medei. Jednak sam pomysł odmłodzenia mężczyzny w sile wieku wydaje się być pozbawiony sensu. Według Timothy'ego Gantza, może to rodzić błędne przypuszczenie, że zbieżność imion ojca i syna (Jazon – Ajzon) spowodowała w pewnym okresie mylną interpretację tego epizodu. Ten sam Gantz uważa, że notatka scholiastów kontrastuje z fragmentem *Nostoi* i jednoznacznie sugeruje dwa oddzielne wątki²⁹⁷. Analizując ten sam fragment z *Aleksandry*, Heinrich Meyer zwrócił uwagę na fakt, że jej autor umieścił epizod z odmłodzenia Jazona w Kolchidzie, pomiędzy zaprzęgnięciem byków, a zdobyciem złotego runa. Tym samym Meyer doszedł do wniosku, że we wczesnej tradycji heros musiał poddać się czarom Medei, które przywracały mu młodość, przed pokonaniem węża strzegącego runo Chrysomallosa²⁹⁸.

²⁹³ Simon. PMG fr. 558 = schol. Eur. *Med. argument.* 10.20; Pherecyd. FHG I fr. 113 = schol. Eur. *Med.* 10.20. Zob. także schol. Ar. *Eq.* 1318.

²⁹⁴ Zarówno podani autorzy, jak i scholia do *Medei* Eurypidesa, nie podają dokładnego sposobu, w jaki został odmłodzony Jazon, jednak wyraz ἀφεψήσασα (od gr. ἔψω) znaczy tyle, co ugotować, warzyć.

²⁹⁵ (...) i jego ciało zostało pocięte na kawałki (i) wrzucone do kotła, i nie bez radości chwycił skórę barana, przeł. J. Dworniak, zob. Lyk. *Alex.* 1315-1316.

²⁹⁶ schol. Lyc. 1315: Powiadają, że Jazon został ugotowany w kotle przez Medę, aby stał się na powrót młodzieńcem, przeł. J. Dworniak.

²⁹⁷ T. Gantz, *Early Greek Myth*, Baltimore 1993, s. 367.

²⁹⁸ H. Meyer, *Medea und die Peliaden*, s. 105-109.

Interesującą kwestią jest również fakt, że motyw ten nie pojawia się ani w sztuce, ani w literaturze przed poł. VI w. p.n.e.²⁹⁹ W tym miejscu należałoby zadać sobie pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy. Być może informacja o odmłodzeniu Ajzonidy znajdowała się w niezachowanych fragmentach *Nostoi* (jeśli przyjmiemy, że poemat powstał w VII w. p.n.e.), gdzie Agiasz z Trojzeny umieścił epizod, w którym Medea przywraca młodość ojcu herosa³⁰⁰. Niewykluczone, że *casus* ukazany na olpe również był tam zawarty. Tym samym na tereny Etrurii wraz z napływem greckich rzemieślników mógł trafić artysta, który znał to dzieło lub inne już niezachowane i wykorzystał jego treść przy produkcji dzbana. Nie można również wykluczyć, że epizod ten znalazł się u Etrusków jako przekaz ustny. Powyższe rozważania mają jedynie charakter spekulacyjny, ponieważ nie zachowały się żadne pewne źródła literackie i archeologiczne, potwierdzające występowanie tego motywu na terenach Grecji jak i Etrurii wcześniej niż w poł. VI w. p.n.e.

Warto także zwrócić uwagę na jeszcze jeden element przedstawienia, a mianowicie na kocioł Medei. Cornelia Isler-Kerényi słusznie stwierdziła, że nie jest on tylko synonimem przedmiotu, w którym powstaje pożywienie dla ludzi i bogów, ale daje on życie i nieśmiertelność. Tym samym według badaczki kocioł stanowił demarkację między pradawnymi wiekami, a czasami obecnymi; między tym co boskie, a tym co ludzkie i w końcu między życiem a śmiercią³⁰¹. Postać Medei razem z kociołkiem symbolizowała nie tylko magiczne zdolności czarodziejki, ale jej ingerencję w porządek wszechświata³⁰².

Kolejną grupę postaci stanowią dwaj zapaśnicy, których umieszczono po lewej stronie Jazona. Ich ciało wydaje się być pozbawione okrycia. Pokryte jest jednak ornamentem, który biegnie przez całą ich sylwetkę, kończąc się przy lewej kostce. Po obu bokach zapaśników artysta umieścił motyw kwiatowy³⁰³ (fot. 7).

²⁹⁹ Motyw czarów Medei polegających na odmłodzeniu pojawia się w sztuce helleńskiej dopiero ok. roku 520 p.n.e., por. Rozdział I. Natomiast przykłady toposu odmłodzenia Jazona pojawiają się w Attyce dopiero ok. 500-480 r. p.n.e. Szerzej na temat tych wizerunków w Rozdziale III.

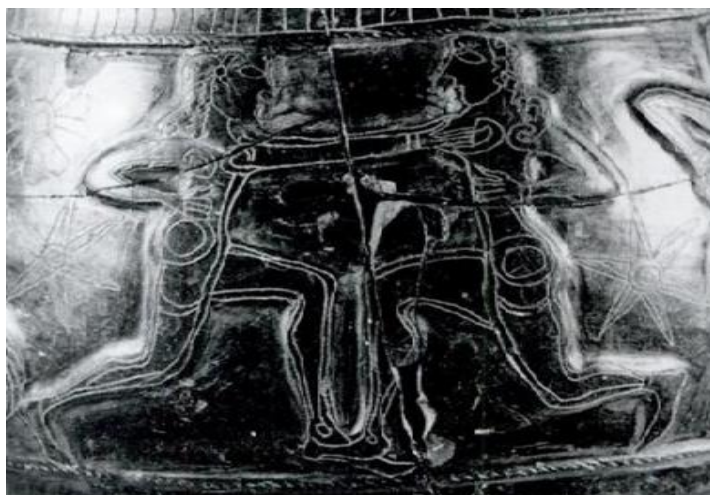
³⁰⁰ Jeśli przyjmiemy, że *Powroty* pochodzą z ok. VII w. p.n.e., zob. *Nostoi* EGF fr. 6.

³⁰¹ C. Isler-Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 120.

³⁰² R. Schlesier, *Medeas Vervardlungen*, [w:] *Medeas Vandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck (ed.), Heidelberg 1998, s. 1-12. Potwierdzenie tej tezy daje mitologia, gdzie występuje wiele przykładów heroin lub bogiń, które próbują uczynić swoje dzieci lub kogoś bliskiego nieśmiertelnymi, umieszczając je w ogniu lub wodzie – Demeter, która była piastunką Demofonta wkładała go co dzień do ognia, by w ten sposób stał się nieśmiertelny. Podobnie Tetyda czyniła z Achillesem, maczając go w Styksie. Na temat Demeter, zob. C. Pache, *Baby and Childness*, s. 74; Ov. *Fast.* 4.512, Hyg. *Fab.* 147. Na temat Tetydy i Achillesa, zob. J. S. Burgess, *The Death and Afterlife of Achilles*, Baltimore 2009, s. 9. Inną wersję na temat prób Tetydy, by uczynić Achillesa nieśmiertelnym, podaje Apollonios z Rodos, zob. A.R. 4.869-4.879.

³⁰³ Niektórzy naukowcy jak R. De Puma interpretują go jako sześcioramienną gwiazdę. Jednak zdecydowanie bardziej przypomina on kwiat o sześciu płatkach, zob. R. De Puma, *The Meaning of Bucchero*, s. 980.

To przedstawienie z pozoru niezwiązane z mitem o Argonautach daje jednak podstawy, by sądzić, że jest to kolejny epizod tej historii. Według Rizzo, każdy z walczących zapaśników ma na sobie tylko jeden but. Badaczka zasugerowała, że etruski rzemieślnik znał tę część mitu, w której Pelias miał ponieść śmierć z rąk kogoś, kto przybędzie do niego w jednym sandale. Tym samym takie ukazanie walczących ma bezpośrednio nawiązywać do mitu o wyprawie po złote runo³⁰⁴.



7. Detal z olpe *bucchero*, autor nieznany, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), *Dwaj walczący zapaśnicy*, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rzym.

Najwcześniej zachowanym źródłem literackim, w którym pojawia się podobny motyw, jest dopiero *IV Oda Pytyjska*, autorstwa Pindara. Wedle poety wyrocznia w Delfach przepowiedziała Peliasowi, żeby strzegł się obcego, który będzie w jednym sandale (μονοκρήπις). W dalszych wersach autor wspomina, że ten człowiek upomni się o tron należący do jego ojca:

(...) θέσφατον ἦν Περίαν
 ἐξ ἀγαυῶν Αἰολιδᾶν θανέμεν χεῖρεσσιν ἢ βουλαῖς ἀκάμπτους.
 ἦλθε δὲ οἱ κρυόνει ποκινῷ μάντευμα θυμῷ,
 παρ μέσον ὀμφαλὸν εὐδένδροιο ῥηθὲν ματέρος:
 τὸν μονοκρήπιδα πάντως ἐν φυλακᾷ σχεθέμεν μεγάλα,
 εἴτ' ἂν αἰπεινῶν ἀπὸ σταθμῶν ἐς εὐδείελον
 χθόνα μόλη κλειτᾶς Ἰωλκοῦ,
 ξείνος αἴτ' ὧν ἀστός (...) ³⁰⁵.

³⁰⁴ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un inconabolo del mito*, s. 41.

³⁰⁵ Pin. *P.* 4.71-4.78.

(...) Była wyrocznia, że Pelias zginie
z rąk sławnych Ajolidów, czy też przez podstęp
Niechybny. Doszła do tego mroząca mu serce przezorne
Wróżba, wypowiedziana koło omfalosu,
W środku pięknie zadrzewionej matki-ziemi,
by gdy przybędzie z swych wyniosłych siedzib
Do Ijolkosu słonecznej ziemi,
Strzegł się najbardziej człowieka z jednym butem, przeł M. Brożek.

Do tego epizodu odwołuje się również wspomniany Ferekydes, który podaje nieco inną wersję od Pindara. Według logografa Jazon przebywał już w Jolkos, kiedy Pelias sprawował władzę. W czasie składania ofiary przez króla, Ajoznida również znalazł się wśród obserwującego tłumu. Przybył on do pałacu prosto z pola, mając na nodze tylko jeden sandał³⁰⁶.

Rizzo doszła do wniosku, że przedstawiony na olpe motyw walczących zapaśników związany jest z igrzyskami na cześć zmarłego Peliasa, w których brali udział najwięksi herosi³⁰⁷. Zgodnie z mitem zostały one zorganizowane nie przez Jazona, ale przez syna Peliasa – Akastosa³⁰⁸. Semnē Karouzou powiązała przedstawienie z olpe z pochodzącą z Kynosarges protoattycką amforą szyjową datowaną na ok. 640 r. p.n.e. Widnieje na niej bowiem najstarszy wizerunek igrzysk na cześć Peliasa. Tym samym badaczka uznała, że w przypadku naczynia z Caere również mamy do czynienia z podobnym epizodem³⁰⁹. John Beazley także opowiedział się za tezą, że postacie z zabytku mogą być prawdopodobnym ukazaniem bohaterów z mitu o Argonautach³¹⁰. Z kolei Annarita Doronzio, wykluczyła hipotezę Karouzou i Beazley'a, interpretując przedstawienie na protoattyckiej amforze i olpe jako apoteozę Heraklesa³¹¹.

³⁰⁶ Pherecyd. FGH I fr. 105. Podobny motyw zawarł w *Argonautykach* również Apollonios z Rodos, zob. A.R. 1.9-11; 3.66-73.

³⁰⁷ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un inconabolo del mito*, s. 41.

³⁰⁸ O igrzyskach zorganizowanych przez Akastosa w Jolkos wspomina również Pliniusz, zob. Plin. NH. 7.57.

³⁰⁹ S. Karouzou, CVA Athens National Museum, s. 2-4. Amfora (nr inw. Athen NM 14497). Również Matha Vojatzi przychyliła się do interpretacji Karouzou, zob. M. Vojatzi, *Frühe Argonautenbilder, Beiträge zur Archäologie*, Würzburg 1982, s. 103; 124.

³¹⁰ zob. J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-figure*, Berkley 1951, s. 11.

³¹¹ A. Doronzio, *Zu den Anfängen der Apotheose des Herakles*, [w:] *Indo-European Linguistics and Classical Philology. Proceedings of the 17th Conference in Memory of Professor Joseph M. Tronsky*, June 24-26 2013. St. Petersburg, N.N. Kazansky (ed.), Nauka 2013, s. 259-271. *Ἀθλα ἐπὶ Πελία* ukazano także na attyckim kraterze, znalezionym na Akropolu, który datuje się na lata 580-570 p.n.e., zob. K. Schefold, L. Giuliani, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge 1992, s. 194.

Motyw igrzysk, które odbyły się podczas pogrzebu władcy Jolkos występuje również na pochodzącej prawdopodobnie z lat 580 – 570 p.n.e. Skrzyni Kypselosa, ofiarowanej świątyni w Olimpii przez potomków pierwszego tyrana Koryntu – Kypselosa³¹². Najobszerniejszy opis tego zabytku, pochodzący jeszcze z czasów starożytnych zawarł Pauzaniusz w *Wędrówkach po Helladzie*³¹³. Oprócz różnych wątków mitycznych na skrzyni znajdowało się także przedstawienie igrzysk pogrzebowych na cześć Peliasa. Dzięki słowom periegety wiemy, jak mogły one wyglądać:

μετὰ δὲ τοῦ Ἀμφιαράου τὴν οἰκίαν ἔστιν ἀγὼν ὁ ἐπὶ Πελῖᾳ καὶ οἱ θεώμενοι τοὺς ἀγωνιστάς. πεποιήται δὲ Ἡρακλῆς ἐν θρόνῳ καθήμενος (...) ἡνιοχοῦντες δὲ συνωρίδα Πῖσος ἔστιν ὁ Περιήρους καὶ Ἀστερίων Κομήτου, πλεῦσαι καὶ οὗτος λεγόμενος ἐπὶ τῆς Ἀργοῦς, καὶ Πολυδεύκης τε καὶ Ἄδμητος, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Εὐφημος, Ποσειδῶνός τε ὢν κατὰ τὸν τῶν ποιητῶν λόγον καὶ Ἰάσονι ἐς Κόλχους τοῦ πλοῦ μετεσχηκῶς (...).

οἱ δὲ ἀποτετολμηκότες ποικτεῦειν Ἄδμητος καὶ Μόψος ἔστιν ὁ Ἄμπυκος (...). Ἰάσονι δὲ καὶ Πηλεΐ τὸ ἔργον τῆς πάλης ἐξ ἴσου καθέστηκε. πεποιήται δὲ καὶ Εὐρυβῶτας ἀφιεῖς δίσκον (...). οἱ δ' ἐς ἄμιλλαν δρόμου καθεστηκότες Μελανίων ἔστι καὶ Νεοθεὺς καὶ Φαλαρεὺς, τέταρτος δὲ Ἀργεῖος καὶ Ἴφικλος πέμπτος: τοῦτ' ὃν νικῶντι ὀρέγει τὸν στέφανον ὁ Ἄκαστος: εἴη δ' ἂν ὁ Πρωτεσιλάου πατὴρ τοῦ στρατεύσαντος ἐς Ἴλιον.

κεῖνται δὲ καὶ τρίποδες, ἄθλα δὴ τοῖς νικῶσι, καὶ θυγατέρες εἰσὶν αἱ Πελίου: τὸ δὲ ὄνομα ἐπὶ τῇ Ἀλκήσιδι γέγραπται μόνῃ. Ἰόλαος δέ, ὃς ἐθέλοντὴς μετεῖχεν Ἡρακλεΐ τῶν ἔργων (...) τὸ δὲ ἀπὸ τοῦτου ἀγὼν μὲν ὁ ἐπὶ Πελῖᾳ πέπαυται (...)³¹⁴.

³¹² Datacja tego zabytku pierwszy raz została zaproponowana przez Payne'a w roku 1931, zob. H. Payne, *Necrocorinthia*, s. 77-78. Dyskusję na ten temat podjął również Amyx, zob. D.A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting*, s. 397-429. Rüdiger Splitter opowiedział się za słusznością tezy postawionej w roku 1931 przez Payne'a, która oparta była na porównaniu rysunków ze skrzyni z malarstwem wazowym pochodzącym z tego okresu. Dyskusję na ten temat zawarł w książce, zob. R. Splitter, *Die 'Kypseloslade' in Olympia. Form, Funktion und Bild-schmuck. Eine archäologische Rekonstruktion*, Mainz 2000, s. 123-160.

³¹³ Paus. 17.5.9-11. Powstało wiele rekonstrukcji tego zabytku. W roku 1894 Henry Stuart Jones odtworzył motywy na skrzyni na podstawie opisu Pauzania, a wyniki swojej pracy opublikował w artykule, zob. H.S. Jones, *The Chest of Kypselos*, JHS 14 (1894), s. 30-80. Nowszą rekonstrukcją została wykonana przez Wilhelma von Massowa w roku 1916, zob. W. von Massow, *Die Kypseloslade*, AthMitt 41 (1916), s. 1-117.

³¹⁴ Paus. 17.5.9-11. Szczegółowy opis oraz analizę fragmentów Pauzania dotyczących *Skrzyni Kypselosa* sporządziła B. Borg, *Epigrams in archaic art: the 'Chest of Kypselos'*, [w:] *Archaic and Classical Greek Epigram*, M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic (ed.), Cambridge 2010, s. 81-99.

Za domostwem Amfiaraosa przedstawione są zawody w związku z uroczystością pogrzebową Peliasa. Stoją widzowie przyglądający się zawodnikom. Przedstawiony jest także Herakles siedzący na tronie (...). Prowadzą zaprzęgi dwukonne: Pizos, syn Periersa; Asterion, syn Komatesa, podobno także żeglarz na Argo; Polydeukes i Admetos, oprócz nich Eufemos, syn Posejdona, opiewany przez poetów, jako uczestnik wyprawy morskiej Jazona do Kolchidy (...).

Tymi, którzy odważyli się wystąpić do walki na pięści³¹⁵, są: Admetos i Mopsos, syn Ampyksa (...). Jazon i Peleus mocują się, nie mogąc uzyskać jeden nad drugim przewagi. Przedstawiony jest także Eurybotos rzucający dysk (...). Do zawodów w biegu stanęli: Melanion, Neoteus, Falareus, czwarty – Argejos, jako piąty – Ifiklos.

Stoją także trójnogi, oczywiście jako nagrody dla zwycięzców. Przedstawione są również córki Peliasa. Tylko pod jedną Alkestydą jest podpisane imię. Widać Jolaosa, który prawdopodobnie uczestniczył w pracach Heraklesa (...). Na tym kończy się przedstawienie zawodów ku czci zmarłego Peliasa, przeł. J. Niemirska – Pliszczyńska.

Igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa (Ἀθλα ἐπὶ Πελία) pojawiają się także u Stezychora w poemacie o tym samym tytule, który opowiada m.in. o zwycięstwie Amfiaraosa w skoku w dal oraz o wygranej Meleagrosa w rzucie oszczepem: θρῶσκων μὲν ἄρ' Ἀμφιάραος, ἄκοντι δὲ νικασεν Μελέαγρος³¹⁶.

Pytaniem otwartym nadal pozostaje kwestia tego, kim dokładnie są walczący zapasnicy. Być może autor umieścił na swoim dziele Mopsosa i Admeta. Choć z uwagi na podobieństwo do postaci wyłaniającej się z kotła może to być również Jazon i jeden z jego

³¹⁵ Motyw zapasów, przedstawiony został również na brązowym fragmencie argińskiej tarczy, datowanej na ok. 570 r. p.n.e. Ukazano na nim walkę między zapasnikami – na identyfikację jednego z nich pozwala inskrypcja z imieniem Mopsos. Pomiędzy postaciami stoi trójnóg, który zapewne symbolizuje tutaj nagrodę w zapasach. Szerzej na temat tego zabytku, zob. A. Moustaka, *Un bracciale di scudo etrusco inedito da Olimpia*, [w:] *Secondo Congresso Internazionale Etrusco II*, Roma 1989, s. 967-971; E. Kunze, *Archaische Schildbänder*, Berlin 1950, s. 9. Obecnie fragment ten znajduje się w zbiorach Muzeum Archeologicznego w Olimpii, nr inw. B 1010. Motyw Mopsosa występuje także na hydrii z Vulci, datowanej na ok. VI w. p.n.e. Na temat tego zabytku zob., R. Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford 2001, s. 180-181. Trójnóg był popularną formą nagrody w czasie *agones*. O tym wspomina już Homer w Iliadzie, zob. Hom. *Il.* 11.700; 23.263.

³¹⁶ Stes. LG II fr. 3. (*w skoku zwycięzcą był Amfiaraos, a w rzucie oszczepem wygrał Meleagros*, przeł. J. Dworniak).

towarzyszy (Peleus?)³¹⁷. Z braku wystarczających dowodów, kwestia ta musi pozostać nadal w sferze spekulacji.

Ostatnią grupę osób stanowi orszak sześciu młodzieńców niosących długi pas tkaniny znajdujący się po prawej stronie Medei. Ich ciała zostały pokryte podobnym ornamentem do tego, który artysta umieścił na figurach walczących zapaśnikach oraz na postaci Jazona. W dłoniach młodzieńców spoczywa długi przedmiot, podobny do kawałka materiału flankowanego lamówkami, którego oba końce zakończone są frędzlami. Przypomina grecki szal zakończony podobnie zwany *chlanis*³¹⁸. Na przedmiocie znajduje się wyryta inskrypcja – KANNA – oznaczająca „dar, prezent”³¹⁹. Między niosącymi, widoczne są również motywy kwiatowych rozet (fot. 8a, 8b).



8a. Detal z olpe bucchero. ok. 630 r. p.n.e., Cerveteri, Młodzieńcy niosący przedmiot zwany KANNA, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rzym.

W tym miejscu rodzi się pytanie, jak powiązać tę scenę z mitem o Argonautach? Aby na nie odpowiedzieć, ponownie należy odnieść się do Rizzo, która zwróciła uwagę na sam podpis przy przedmiocie – *kanna*. Przy jego analizie wykluczyła od razu, że przedmiot ten należy identyfikować z żaglem Argo lub ze złotym runem, które w sztuce mają one jasne wyobrażenie³²⁰. Gdyby artysta chciał przedstawić Chrysomallosa, zapewne uczyniłby to bardziej jednoznacznie.

³¹⁷ O walczącym Jazonie i Peleusie wspomina Pausaniasz także w innej księdze swojego dzieła, zob. Paus. 7.5.10.

³¹⁸ Zwany także *chlaniskidion* lub *chlaniskion*. Nieco szerzej mówi o tym książka, L. Cleland, G. Davies, L. Llewellyn-Jones (ed.), *Greek and Romans Dress from A to Z*, London 2007, s. 34.

³¹⁹ Na temat języka etruskiego i znaczenia słów w tym języku, zob. G. Bonfante, L. Bonfante, *The Etruscan Language*.

³²⁰ Rizzo odrzuciła hipotezę o żaglu Argo uznając, że jego krawędzie nie mogły mieć podobnego ornamentu, jak motyw na płaszczu Medei. Ponadto żagiel nie mógł być zakończony frędzlami. Według badaczki Argo pojawia się praktycznie zawsze w całej swojej okazałości, podobnie jak na metopie ze skarbca Sykiończyków datowanej na ok. 570 r. p.n.e., zob. M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un*

W konsekwencji badaczka zaproponowała, że pochod młodzieńców niosących „nagrodę” należy interpretować jako rzadki epizod, który obecny był w IV Odzie Pytyjskiej Pindara – igrzyska pogrzebowe na cześć Taosa – ojca Hypsipyle³²¹, w których brali udział Argonauci, gdzie stawką była cenna nagroda – szata (ἐσθής): ἐνθα καὶ γυῖων ἀέθλοις ἐπέδειξαν κρίσιν ἐσθᾶτος ἀμφίς³²².



8b. Detal z olpe *bucchero*, autor nieznany, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), *Młodzieńcy niosący przedmiot zwany KANNA*, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rzym.

W analizie fragmentu Pindara, Rizzo zwróciła uwagę na fakt, że igrzyska te odbyły się po zdobyciu złotego runa, kiedy Medea była już na pokładzie Argo. Świadczą o tym wersy wspomnianej powyżej ody:

κτεῖνε μὲν γλαυκῶπα τέχναις ποικιλόνωτον ὄφιν,
ὃ Ἀρκεσίλα, κλέψεν τε Μήδειαν σὺν αὐτᾷ, τὰν Πελῖαο φόνον:
ἐν τ' Ὠκεανοῦ πελάγεσσι μίγεν πόντῳ τ' ἐρυθρῷ
Λαμνιάν τ' ἔθνει γυναικῶν ἀνδροφόνων³²³:

inconabolo del mito, s. 36. Szerzej na temat tej metopy, zob. m.in. G.A. Szeliga, *The Composition of the Argo Metopes from the Monopteros at Delphi*, *AJA* 90 (1986), s. 297-305.

³²¹ W IV Odzie Pytyjskiej Pindar nie wymienia dokładnie, z jakiego powodu odbyły się zawody (ἄθλος). Z pomocą przychodzą scholia, w których autor wyjaśnia przyczyny tych igrzysk: ἐνθα καὶ γυῖων ἀέθλοις: οἱ μὲν τῶν ἱστορικῶν βούλονται τοὺς Ἀργοναύτας ἀγωνίζεσθαι ἐπὶ τοῖς ἀναιρεθεῖσιν ἀνδράσιν. οἱ δὲ ἐπὶ τῷ Θόαντος..., zob. schol. in P. O. 450a; B.L. Gildersleeve, A. Mahoney (ed.), *Pindar: The Olympian and Pythian Odes*, New York 1885, s. 162-165. Hypsipyle oraz jej ojciec – Taos, władca Lemnos wymienieni są już w Iliadzie, zob. Hom. *Il.* 7.564.

³²² Pin. P. 4.253, (*tym dali pokaz swych sił w zawodach o szatę (...)*, przeł. M. Brożek). Podobny epizod Pindar zawarł w IV Odzie Olimpijskiej, napisanej na cześć Psaumisa ok. roku 452 p.n.e., zob. Pin. O. 4.20-27, gdzie poeta wspomina o Klymenosie, który zwyciężył w biegu ze spiżową zbroją w czasie igrzysk zorganizowanych przez Hypsipyle. W późniejszym czasie temat spotkania Argonautów z lemnijskimi kobietami również znalazł uznanie wśród innych poetów. Do nich należą m.in.: A.R. 1.607; schol. in Hom. *Il.* 7.468; Val. Flacc. *Arg.* 2.77; Hyg. *Fab.* 15.

³²³ Pin. P. 4.249-252.

*Zabił więc Jazon przemysłnie, Arkesylasie,
Modrookiego węża o wielobarwnym grzbiecie,
I uprowadził Medeę za jej zgodą,
na zgubę Peliasa.
Przez Morze Erytrejskie...*

I byli wśród lemnijskich kobiet-mężobójczyń (...), przeł. M. Brożek.

Jednak według popularnej tradycji Argonauci dotarli do wyspy Lemnos w drodze do Kolchidy³²⁴. Miejsce to było zamieszkane przez same kobiety, które niezadowolone z mężów zaprzestały oddawania czci bogini Afrodycie. Za tą samowolę Kyprida ukarała je odrażającą wonią, która spowodowała, że mężczyźni niemogący jej znieść wzięli sobie trackie konkubiny³²⁵. Lemnianki z zemsty zabiły wszystkich mieszkańców płci przeciwnej. Kiedy Argonauci dotarli do Lemnos, pozostali tam trzy lata. Jazon związał się z królową Hypsipyle, która dała mu syna lub według innej wersji – bliźnięta³²⁶. Miało to miejsce przed dotarciem Argo do Kolchidy.

Przedstawiona u Pindara treść mitu pojawia się dopiero od ok. V w. p.n.e. Wcześniej nie odnotowano tego epizodu ani w sztuce, ani w literaturze. Jednak wiadomo, że w okresie hellenistycznym ta wersja jeszcze funkcjonowała, czego dowodzi fragment z dzieła Myrsilosa z Lesbos (III w p.n.e.), w którym historyk wzmiankuje, że przygody Argonautów na wyspie Lemnos spowodowały zazdrość Medei³²⁷.

W analizowanych fragmentach nigdzie nie jest powiedziane, kto zdobył tę nagrodę. Sięgając jednak do źródeł, znajdziemy wzmiankę w poemacie *Aetia*, autorstwa Kallimacha, że zwycięzcą został Erginus³²⁸, jeden z towarzyszy Jazona, którego wyśmiewały lemnijskie kobiety³²⁹.

Mimo że poeta nie podaje dokładnie, jak te igrzyska przebiegały, możemy przypuszczać, że miały one charakter sportowy, tak samo jak miało to miejsce w czasie innych tego typu zawodów. Co więcej nagroda w postaci szaty była

³²⁴ A.R. 1. 653-720. schol. in Pi. P. 451.

³²⁵ Apollod. 1.114; Hyg. *Fab.* 15.

³²⁶ Ta wersja mitu obecna jest m.in. u Apolloniosa z Rodos, zob. A.R. 1.607.

³²⁷ Myrsil. FHG IV fr. 477.

³²⁸ Call. *Aet.* 7. 668; A. Harder, *Callimachus: Aetia*, s. 146.

³²⁹ schol. in Pi. O. 432c.

w takim wypadku również naturalną formą wygranej³³⁰. Na potwierdzenie tego można przytoczyć słowa Symonidesa, który stwierdza, że Argonauci rywalizowali ze sobą właśnie o szatę: ὥστε περὶ ἐσθῆτος αὐτοὺς ἠγωνίσθαι³³¹.

Na końcu pochodu artysta umieścił mężczyznę trzymającego w dłoniach zakręcony u dołu przedmiot. Według Rizzo i Martelli jest to symboliczne przedstawienie ptasich skrzydeł³³². Sposób ułożenia rąk mężczyzny, które wydają się poruszać skrzydłami sugeruje, że został on ukazany w chwili lotu. Na identyfikację pozwala wyryta pod jego lewym ramieniem inskrypcja – TAITALE (*Daidalos* – Dedal), (fot. 9)³³³.



9. Detal z olpe *bucchero*, autor nieznany, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), TAITALE - Dedal, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rzym.

Jak zatem wytłumaczyć ukazanie na naczyniu dwóch mitów pozornie ze sobą niezwiązanych, których sceny tworzą jeden ciąg? Mit o Dedalu, do którego odwołuje się już Homer³³⁴, podobnie jak podanie o Heraklesie i Argonautach funkcjonowały w antycznej tradycji jako historie dziejące się w podobnym czasie³³⁵: Herakles był jednym z członków załogi Argo, a jego towarzyszem Jolaos³³⁶. Dedal natomiast został poproszony

³³⁰ Ph.C. Buttmann, J.R. Fishlake (ed.), *Lexilogus: or, a Critical Examination of the meaning and etymology of numerous Greek words and passages, intended principally for Homer and Hesiod*, London 1836, s. 103.

³³¹ schol. in Pi. P. 451.

³³² M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un inconabolo del mito*, s. 17.

³³³ Na jego identyfikację pozwalają, oprócz samej inskrypcji, również inne przykłady podobnego ukazania tego mitycznego budowniczego w sztuce etruskiej: m.in. złota bulla (wym. 4.1 x 2.6 x 2.6 cm) pochodząca z ok. V w. p.n.e. z dzisiejszego Comacchio, która przedstawia Dedala (TAITALE) i jego syna Ikara (VICARE). Zabytek ten obecnie znajduje się w zbiorach Walters Art Gallery (nr inw. 57.371). Według małżeństwa Bonfante, dzięki bulli, choć późniejszej, możemy uznać, że na olpe przedstawiono tę samą postać, czyli Dedala, zob. G. Bonfante, L. Bonfante, *The Etruscan Language: An Introduction*, Manchester 2003, s. 136.

³³⁴ Hom. *Il.* 18.590-592.

³³⁵ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un inconabolo del mito*, s. 44.

³³⁶ Na temat udziału Heraklesa w wyprawie Argonautów, zob. m. in. Hyg. *Fab.* 14.

przez Jolaosa o przybycie do jego nowo założonej kolonii – *Iolaeis* na Sardynii, gdzie wybudował wiele wspianiałych dzieł – *daidaleia* (δαίδαλεια)³³⁷.

Według Rizzo symbolika Dedala³³⁸ z olpe *buccherò* wyrażała jego związek z podróżami, które odbył z Aten na Kretę. Wybudował tam mityczny labirynt w Knossos. Po ucieczce z wyspy króla Minosa udał się na Sycylię, gdzie według podania postawił Apollonowi świątynię, w której złożył zbudowane przez siebie skrzydła (by wydostać się z Krety) jako wotum³³⁹.

W opozycji do tezy Rizzo stoi teza Thomson de Grummond. Amerykańska badaczka uznała bowiem, że scenę tę należy odczytywać jako mitologem, gdzie postać mężczyzny poddana została rytualnej kąpieli, a następnie otrzymała nowe okrycie (*kanna*). Z kolei walka zapaśników, według niej mogła być częścią inicjacji odbywającą się przed tą kąpielą. Bohater bierze udział w zawodach, następnie poddaje się ablucji, by potem zostać odzianym. *Metaia* natomiast według Grummond była „mistrzynią ceremonii”, która przewodziła całemu rytuałowi³⁴⁰.

Być może to jednak argument Robin L. Fox dotyczący umieszczenia mitycznego wynalazcy na naczyniu, gdzie występuje mit o Argonautach, jest najbliższy prawdy. Według badaczki, choć pojawienie się *Daidalosa* wraz z mitem o Argonautach jest nadal niejednoznaczne, artysta mógł przedstawić Medeę i Dedala jako symbole związane z magią,

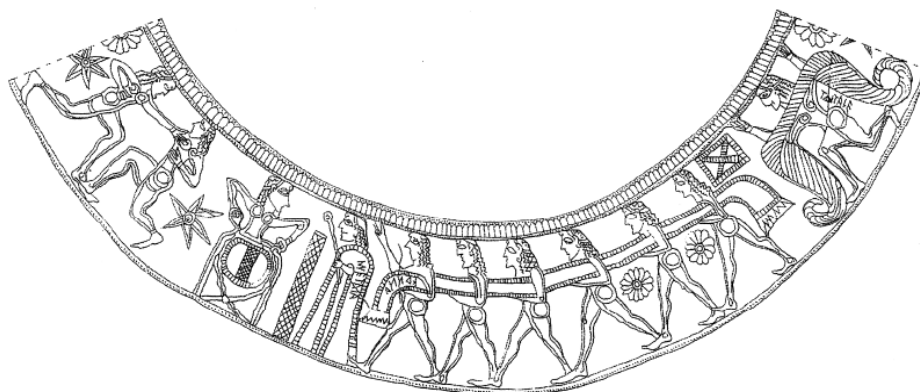
³³⁷ O założeniu kolonii przez Jolaosa pisze m.in. D.S. 4.30.2. oraz Str. *Geog.* 5.2.7. *Daidaleia* (δαίδαλεια) – nazwa używana przez Greków na określenie najwcześniejszych dzieł sztuki, które powstały w okresie życia Dedala. Określenie to szczególnie dotyczyło posągów wykonanych z drewna, ozdobionych i złożonych, które były najwcześniejszymi przedstawieniami wizerunków bogów, zob. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, W. Smith, W. Wayte, G.E. Marindin (ed.), vol. 1, London 1890, s. 928. Temat *Iolaeis* i epizodu Dedala na Sycylii zawiera pozycja, będąca zbiorem artykułów poświęconych greckim historykom, zob. L. Pearson, *Myth and archaeologia in Italy and Sicily – Timaeus, and his predecessors*, [w:] *Studies in the Greek Historians in Memory of Adam Parry*, vol. XXIV, Cambridge 2009, s. 183-186.

³³⁸ Postać podobna do Dedala, może wywodzić się z Bliskiego Wschodu i pojawia się już w XIII w. p.n.e. Mieszkańcy syryjskiego Ras Shamra oddawali cześć bogowi rzemiosła, którego wpływy dotarły również na Kretę. Kothar – bo takie nosił imię, w późniejszym czasie identyfikowany był przez Greków z Hefajstosem, który z kolei połączony był z Dedalem. Imię syryjskiego boga Kothara i przydomki mu towarzyszące oznaczały tyle co „sprytny i mądry” albo „przebiegły”, zob. S.P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992, s. 85; 97-8. Sarah P. Morris próbowała wyprowadzić imię Dedala od ugaryckiego boga *Kothara wa hasisa*, którego przymiotnik *hasis*, oznaczał „mądry, sprytny”. Według badaczki język grecki dostawał do własnych potrzeb przymiotnik *hasis*, i poprzez transmisję przechodził się w greckiego *Daidalosa*. Jednak naukowcy podchodzą do tej tezy sceptycznie, zob. R.L. Fox, *Travelling Heroes. Greeks and their Myths in the Epic Age of Homer*, London 2009, rozdz. 12, przyp. 5. Czy faktycznie Grecy zapożyczyli mit o Dedalu z Bliskiego Wschodu? Pozostaje to pytaniem nadal otwartym, jednak wiadomo, że w kreteńskich tekstach pochodzących z epoki brązu figuruje nazwa *da-da-re-jo*, która oznaczała w Knossos miejsce kultu, zob. L.M. Bendall, *Economics of Religion in the Mycenaean World: Resources Dedicated to Religion in the Mycenaean Palace Economy*, Oxford 2007, s. 17.

³³⁹ M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un inconabolo del mito*, s. 44.

³⁴⁰ N. Thomson de Grummond, *Etruscan Myth*, s. 4-5.

gdzie Kolchijka potrafiła w magiczny sposób odmładzać ludzi, podobnie jak Dedal w magiczny sposób mógł latać jak ptak³⁴¹.



10. Rekonstrukcja całego detalu z dolnego fryzu olpe *bucchero*, autor nieznany, ok. 630 r. p.n.e., Caere (ob. Cerveteri), Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rzym, (rys. Rizzo, Martelli 1993).

Konkludując, przedstawione w powyższym rozdziale naczynia – *amphora caeretana* wykonana przez tzw. Malarza z Amsterdamu, oraz olpe *bucchero* są świadectwem asymilacji greckiego mitu w sztuce Tyrreńczyków w VII w. p.n.e. Analiza pierwszego zabytku jest nadal niejednoznaczna i budzi wiele wątpliwości, pozostawiając kwestię interpretacji kobiecej postaci, ujarzmiającej trójgłowego węża (smoka) w sferze spekulacji. Jednak z uwagi na podobieństwo do wizerunku czarodziejki z olpe *bucchero*, zgadzam się z tezą postawioną przez Martelli, Strazullę czy Schmidt, które uznały, że kobiecą postać z amfory należy identyfikować jako kolchijską Medeę.

Rizzo i Martelli słusznie zinterpretowały scenę przedstawioną na olpe jako epizody mitu o Argonautach: odmłodzenie Jazona, igrzyska na cześć Peliasa oraz Taosa, które odbyły się na Lemnos. Jakkolwiek ciekawa jest interpretacja Thomson de Grummond, to w moim odczuciu nie znajduje ona uzasadnienia. Co do kwestii związanej z Dedalem, przychyliam się do argumentacji Fox, według której występowanie obok siebie dwóch wielkich osobowości, jakimi bez wątpienia są Medea i Dedal, wiąże się z ich wyjątkowymi umiejętnościami.

³⁴¹ Badaczka stwierdziła, że imię tego legendarnego rzemieślnika, może wywodzić się od nazwy δαιδάλεια (także δαιδαλα), oznaczającej początkowo wczesne dzieła sztuki. Być może właśnie w ten sposób Grecy wynaleźli imię dla rzemieślnika wytwarzającego te przedmioty. W X i IX w. p.n.e. Kreta była znanym ośrodkiem, gdzie wyrabiano kunsztowne *daidala*. Kto wie czy nie tam narodził się *Daidalos* – mityczny mistrz rzemiosła, a jego imię dotarło także do Aten. W VIII w. p.n.e. prawdopodobnie postać ta była już bardzo popularna zarówno na Krecie, jak i w Atenach, a następnie znalazła się również w etruskim Caere. Szerzej na temat samego mitu o Dedalu i jego rozprzestrzenieniu, zob. R.L. Fox, *Travelling Heroes*, s. 189; E. Simon, *Early Images of Daidalos in Flight*, [w:] *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, s. 407-413; E. Simon, *Daidalos-Taitale-Daedalus: neues zu einem wohlbekannten Mythos*, *AA 2* (2004), s. 419-432.

Rozdział III

Wizerunek Medei w attyckim malarstwie wazowym od 530 r. p.n.e. do roku 420 p.n.e.

Rozdział ten został poświęcony przedstawieniom ikonograficznym Medei w malarstwie wazowym powstałym w okresie od 530 r. p.n.e. do 420 r. p.n.e. Ramy czasowe wybrano nieprzypadkowo, bowiem około roku 530 p.n.e. w Attyce pojawia się nowy motyw w malarstwie wazowym. Jest to kobieca głowa flankowana dwoma węzami. Topos ten obecny jest na czterech *lekythoi* o attyckiej proveniencji. Inskrypcja na jednym z naczyń pozwala sądzić, że na pozostałych trzech wazach przedstawiono tę samą bohaterkę – Medę. Wazy z tej grupy datowane są na lata ok. 530 – 500 r. p.n.e.³⁴² Dwa *lekythoi* odnaleziono w Atenach, pozostałe natomiast w Beocji (Rithsona).

Finis ram chronologicznych – rok 420 p.n.e. – został uwarunkowany datą powstania czerwonofigurowego *pyxis*, gdzie prawdopodobnie Medea zachęca starego Peliasa do poddania się rytuałowi odmłodzenia. Rok 420 p.n.e. jest także umowną datą zakończenia występowania motywów z *reiunevatio*, w którym bierze udział Kolchijka. Należy jednak pamiętać, że toposy związane z czarami córki Ajetesa nie kończą się na wyżej wymienionych przykładach. Mam tu na myśli ceramikę, na której ukazano Peliasa i jego córki lub same Peliady³⁴³. Wazy te nie stanowią jednak przedmiotu badań niniejszej rozprawy, dlatego jedynie sygnalizuję występowanie tych zabytków.

W pierwszym podrozdziale zostaną omówione wyżej wymienione zabytki, natomiast w drugim punkcie skupię się na wazach, których przedstawienia koncentrują się wokół motywu *reiunevatio*. Topos czarodziejki odmładzającej barana, umieszczonego w kotle w obecności Peliasa i jego córek pojawia się w attyckim malarstwie wazowym od około roku 520 p.n.e.³⁴⁴ W większości przypadków są to naczynia znalezione na terenach Etrurii i Attyki. Oprócz epizodu „z baranem” omówiona zostanie również ceramika z motywem odmłodzenia Jazona lub Ajzona.

³⁴² ABV 118.

³⁴³ Motyw odmłodzenia pojawia się aż do roku 420 p.n.e., gdzie występują Peliady próbujące przywrócić młodość swojemu ojcu, zob. S. Spance, *The Image of Jason in Early Greek Myth: An examination of iconographical and literary evidence of the myth of Jason up until the end of the fifth century B.C.*, Dublin 2011, s. 113-114.

³⁴⁴ M. Martin, *Que la Colchidienne*, s. 175.

W VII lub na początku VI w. p.n.e. w malarstwie wazowym narodziła się nowa technologia wyrobu naczyń, którą wynaleźli prawdopodobnie mieszkańcy Koryntu³⁴⁵, była nią technika czarnofigurowa zwana *μελανόμορφα*³⁴⁶. Około roku 625 p.n.e. technologia ta dotarła także do Aten, gdzie nastąpił jej rozkwit. Według Thomasa Mannacka przejście z ceramiki protoattyckiej w wyrób naczyń czarnofigurowych był dziełem tzw. Malarza z Berlina, którego działalność datowana jest na lata 630 – 620 p.n.e. Jego następcy udoskonaliли tę technikę w Atenach. Jednym z pionierów attyckiego malarstwa czarnofigurowego był tzw. Malarz Nessosa (lub Nettosa), który nie tylko przejął styl koryncki, ale rozwinął także swój własny sposób malowania wprowadzając do stylu korynckiego liczne innowacje³⁴⁷.

Rozwój techniki czarnofiguralnej na ziemi attyckiej możemy zaobserwować w lata 600 – 580 p.n.e.³⁴⁸ W tym też czasie odnotowano działalność tzw. Malarza Gorgony, który umieścił na naczyniu przedstawienie Perseusza i walczących między wozami wojowników, starających się pokonać Gorgonę³⁴⁹. Narodziny ceramiki czarnofiguralnej przyczyniły się również do powstania znacznej liczby artystów, których można było zidentyfikować na podstawie inskrypcji umieszczonych na naczyniach. Pierwszym ateńskim malarzem podpisującym swoje dzieła, był Sofilos, którego aktywność datuje się na lata ok. 580 – 570 p.n.e. Jego nazwisko widnieje na trzech *dinoi* ze scenami narracyjnymi. Na jednym z naczyń umieścił on również inskrypcję ze słowem *poietaes* (ποιητής), oznaczającym zapewne „twórcę”³⁵⁰.

W tym okresie jednym z chętniej wybieranych motywów do ozdabiania waz były epizody zaczerpnięte z dwunastu prac Heraklesa lub wojny trojańskiej³⁵¹. Prawdopodobnie między 580 a 570 r. p.n.e. wspomniany już Sofilos umieścił na dinosie po raz pierwszy wizerunek Dionizosa³⁵². Szersze zainteresowanie scenami narracyjnymi, według Anny Mackay, nasiliło się właśnie w ciągu pierwszych dziesięcioleci VI w. p.n.e. W tym też czasie

³⁴⁵ D. von Bothmer, *Greek Vase Painting: An Introduction*, [w:] *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 31, New York 1972, s. 4.

³⁴⁶ Technika czarnofigurowa została już wielokrotnie opisana, dlatego też w tym miejscu pominię szczegóły wyrobu naczyń tym sposobem.

³⁴⁷ Th. Mannack, *Griechische Vasenmalerei: Eine Einführung*, Stuttgart 2002, s. 104.

³⁴⁸ Th. Mannack, *Griechische Vasenmalerei*, s. 105.

³⁴⁹ Th. Mannack, *Greek Decorated Pottery I*, s. 46-47.

³⁵⁰ CVA Athens 1, tabl. 1.1-2. Niektóre z jego dzieł znajdują się m.in. w: Muzeum Archeologicznym w Atenach – są to amfory szyjowe, nr inw. 991, 1036, czy też dinos z British Museum, nr inw. 1971.11-11. Szerzej na temat tego malarza, zob. ABV 37-42.

³⁵¹ Th. Mannack, *Greek Decorated Pottery I*, s. 48-49.

³⁵² C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding Through Images*, Leiden 2007, s. 5. Obecnie dinos ten znajduje się w British Museum w Londynie, nr inw. 1971.11-1.1.

zaczęto kojarzyć zarówno bóstwa jak i herosów z charakterystycznymi atrybutami. Bodaj najbardziej znanym przykładem jest Atena, którą przedstawiano z egidą, hełmem i włócznią. Na ten sam okres przypada również początek inskrybowania najważniejszych postaci mitologicznych³⁵³.

Oprócz scen z wizerunkiem Heraklesa czy bohaterów wojny trojańskiej w VI w. p.n.e. w Attyce pojawia się nowy motyw – głowa kobieca, otoczona parą węży. Topos ten występuje na czarnofigurowych *lekythoi* od około roku 530 p.n.e. Dzięki inskrypcji na jednym z naczyń wiemy, że artysta umieścił na nim postać kolchijskiej czarodziejki. Powstanie tego lekytu wyznacza umowny początek występowania wizerunku Medei w attyckim malarstwie wazowym. Jako pierwsze zostanie przeanalizowane naczynie, które implikuje interpretacje pozostałych trzech. Wykonano je na potrzeby rodzimego, greckiego kultu zmarłych i uczyniono to masowo, na co wskazuje ich liczba³⁵⁴.

3.1. Medea i węże (δράκοντες) - kobiece popiersie flankowane dwoma węzami.

*Czarnofigurowy lekyt attycki, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Attyka, Głowa Medei³⁵⁵
w otoczeniu dwóch węży, British Museum, Londyn.*

Poniższe naczynie stanowi pierwsze *exemplum* z terenów attyckich, gdzie występuje motyw zaczerpnięty z mitu o Kolchijce. Lekyt³⁵⁶ wykonano około roku 530 p.n.e. w technice czarnofigurowej³⁵⁷. Naczynie zostało znalezione w kontekście grobowym w Attyce. Takie zastosowanie *lekythoi* w obrzędach pogrzebowych jest wyraźnie potwierdzone w jednym z fragmentów *Sejmu Kobiet* (Εκκλησιάζουσαι) Arystofanesa, kiedy to bohater odrzuca zaloty

³⁵³ E.A. Mackay, *Narrative Tradition in Early Greek Oral Poetry and Vase Painting*, Oral Tradition 10 (1995), s. 285.

³⁵⁴ E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 18.

³⁵⁵ W tym przypadku użyłam imienia czarodziejki jako pewnej informacji ze względu na inskrypcję umieszczoną na wazie, co pozwala na jej identyfikację.

³⁵⁶ Samo słowo *lekythos* oznaczało początkowo pojemnik lub butelkę, w której przenoszono oliwę, zob. A. Fairbanks, *Athenian lekythoi: with outline drawing in glaze varnish on a white ground*, New York 1907, s. 1. Po raz pierwszy pojawia się ono w *Odysei*, gdzie fenicka księżniczka Nauzykaa podaje matce Arete χρυσήν ἐν ληκύθῳ ὕγρον ἔλαιον (*delikatną oliwę z oliwek w złotym lekycie*), która ma służyć jako balsam po wyjściu dziewczyny z kąpieli, zob. Hom. *Od.* 6.79., A.J. Clark, M. Elston, M.L. Hart, *Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, Los Angeles 2002, s. 112. W czasach Arystofanesa i Platona mianem lekytu określano mały pojemnik lub buteleczkę, którą m.in. atleci nosili przy sobie razem ze strygile, zob. Ar. *Ra.* 1200; Pl. *Chrm.* 161. Ponadto *lekythos* mógł służyć jako niewielkie naczynie o różnym kształcie, w którym przechowywano wonności. Taka buteleczka na perfumy wymieniona jest przez Andromedę w jednej z niezachowanych tragedii Sofoklesa, zob. S. Fr. 133. Z kolei w scholiach do *Hippiasza* Platona widnieje wzmianka, że Ateńczycy nazywają *lekythoi* naczynia, w których trzymają pachnące maści (μύρον) dla zmarłych, zob. schol. in *Hipp.* Pl. 368c.

³⁵⁷ Datacja tego naczynia waha się między 550 a 500 r. p.n.e. Isler – Kerényi podaje datę 530 r. p.n.e. podobnie jak czyni to większość naukowców, zob. C. Isler- Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 122.

starej wiedzy, której kochanek jest najlepszym malarzem lekytów wykonywanych dla zmarłych³⁵⁸. W okresie VI i V w. p.n.e. oprócz λήκυθοι wykorzystywanych do praktyk funeralnych, wyrabiano również naczynia o tym kształcie służące do różnych celów w technice czarno i czerwonofigurowej, które były bardziej wytrzymałe³⁵⁹.

Autor tego attyckiego naczynia jest nieznany. Jednak Haspels i podążający za nią Beazley, włączyli je do Grupy Koguta z uwagi na postać tego zwierzęcia namalowaną na ramionach wazy³⁶⁰. Obecnie zabytek ten znajduje się w zbiorach British Museum³⁶¹ (**fot. 11**).

Centrum kompozycji brzuśca stanowi głowa kobiety, flankowana po obu stronach motywem węży z otwartymi paszczami, które zwrócone są w jej stronę. Głowa postaci przepasana jest wstążką lub diademem (?), mogącym świadczyć o jej królewskim pochodzeniu. Pomiędzy węzami i kobietą artysta umieścił floralny motyw, kwiaty o czterech płatkach (**fot. 12**). Na identyfikację postaci pozwala inskrypcja z imieniem Μεδεια – na tej fotografii jest niewidoczna³⁶². Pod wizerunkiem czarodziejki znajduje się gruba, czarna linia, która biegnie wzdłuż całej szerokości naczynia.

Choć w tym przypadku malarz pozostawił podpis, dzięki któremu wiemy kogo namalował, to nadal kwestią do wyjaśnienia pozostaje moment ukazania Medei. W ciągu ostatnich dwudziestu lat powstało kilka tez dotyczących przedstawienia na lekycie.

Analizując powyższe naczynie, Ogden powiązał scenę z lekytu z wizerunkiem czarodziejki stojącej pomiędzy parą węży, który znajduje się na kraterze wolutowym z Apulii, datowanym na około 330 r. p.n.e.³⁶³ Z powodu podobnej konfiguracji Ogden uznał, że na naczyniu został przedstawiony epizod ucieczki Medei z Koryntu na rydwanie zaprzężonym w skrzydlate węże³⁶⁴. Simon zanegowała słuszność tej tezy stwierdzając, że taka interpretacja jest niemożliwa. Według niemieckiej badaczki artysta przedstawił po prostu podwójny wizerunek węża lub smoka z Kolchidy lub inne zwierzęta, nad którymi panowała Medea³⁶⁵.

³⁵⁸ Ar. Ec. 996: ὅς τοίς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς λήκυθους. Ten rodzaj lekytów, wymienionych w tekście komedii, odnosi się do cylindrycznych naczyń, znalezionych w ateńskich grobowcach pochodzących z V w. p.n.e. i ukazanych również na innych naczyniach. Ofiarowywano je zmarłym oraz kładziono obok marów w czasie *prothesis*, zob. J. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge 2004, s. 5.

³⁵⁹ J.D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, London 1938, s. 6.

³⁶⁰ ABV 117-120.

³⁶¹ Nr inw. 1926.4-17.1; ABV 471.117; Addenda 68; Addenda² 118; LIMC Medeia 3; BAD 330526.

³⁶² CIG 4737.

³⁶³ LIMC Medeia 29. Na temat tego krateru i innych przedstawień ikonograficznych z tego okresu szerzej w Rozdziale VI.

³⁶⁴ D. Ogden, *Medea as a Mistress*, s. 247.

³⁶⁵ E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 17.



11. Czarnofigurowy lekyt attycki, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Attyka, *Głowa Medei w otoczeniu dwóch węży*, British Museum, Londyn.

Eva Grabow zauważyła, że postaci *drakontes* implikują chtoniczne konotacje Medei³⁶⁶. Według badaczki węże umieszczone po obu stronach czarodziejki, podobnie jak ona posiadały zarówno *tajemnicze, niszczące jak i uzdrawiające moce*³⁶⁷. Zbliżoną tezę zawarł w swojej książce Cloude Bérard, który doszedł do wniosku, że malarz ukazał powiązanie Medei z żeńskimi bóstwami chtonicznymi.



12. Detal z czarnofigurowego lekytu attyckiego, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Attyka, *Głowa Medei w otoczeniu dwóch węży*, British Museum, Londyn.

³⁶⁶ Według Herodota Tellmesejczycy uważają, że wąż jest dzieckiem ziemi, zob. Hdt. 1.78: (...) λέγοντες ὄφιν εἶναι γῆς παῖδα (...).

³⁶⁷ E. Grabow, *Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst*, Munster 1998, s. 30.

Ponadto badacz starał się wyjaśnić, dlaczego artysta umieścił na lekycie jedynie popiersie Medei, a nie całą jej postać. Według jego interpretacji twórca chciał w ten sposób podkreślić najbardziej aktywną część człowieka, mianowicie głowę, a wraz z nią towarzyszącą jej moc. Tym samym ukazując tak Medeę, podobnie jak na etruskim olpe *bucchero*, malarz zaznaczył siłę (δύναμις) czarodziejki, która wychodziła daleko poza potęgę innych heroin³⁶⁸. Powyższe interpretacje dotyczą także pozostałych trzech lekyców, dlatego przy ich omawianiu zostaną pominięte, aby nie powielać informacji.

*Czarnofigurowy lekyc attycki, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Ateny, Głowa Medei (?)
w otoczeniu dwóch węży. Martin von Wagner Museum, Würzburg.*

Kolejne z przedstawionych naczyń również należy do Grupy Koguta³⁶⁹. Wykonano je i odnaleziono w Atenach. Lekyc datowany jest na około 530 r. p.n.e. i obecnie znajduje się w Martin von Wagner Museum w Würzburgu³⁷⁰ (**fot. 13**).

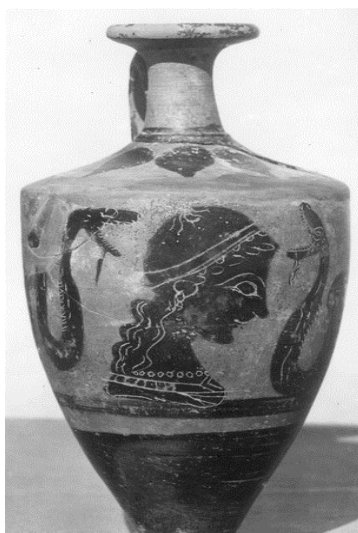
Brzusiec lekycu wypełnia kompozycja figuralna, której centralne miejsce zajmuje głowa kobiety otoczona dwoma węzami z rozwartymi paszczami. Postać zwrócona jest w prawą stronę ku jednemu ze zwierząt. Jej głowa ozdobiona została wstążką lub diademem. Na biżuterię składają się długie kolczyki oraz naszyjnik (być może z pereł). Na dekolcie prawdopodobnie znajduje się fragment szaty, którą ma na sobie. Brak inskrypcji na tym lekycie uniemożliwia identyfikację. Z uwagi jednak na podobieństwo do naczynia z British Museum, na którym widnieje podpis z imieniem kolchijskiej czarodziejki, można przyjąć, że i tu artysta umieścił tę samą postać (**fot. 14**)³⁷¹.

³⁶⁸ C. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Roma 1974, s. 25.

³⁶⁹ ABV 117-120.

³⁷⁰ Nr inw. 359; ABV 471.118; ABL 68; LIMC Medeia 4; BAD 330527.

³⁷¹ ABL 68.



13. Czarnofigurowy lekyt attycki, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Ateny, *Głowa Medei (?) w otoczeniu dwóch węży*, Martin von Wagner Museum, Würzburg.



14. Detal z czarnofigurowego lekytu attyckiego, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Ateny, *Głowa Medei (?) w otoczeniu dwóch węży*, Martin von Wagner Museum, Würzburg.

Dwa attyckie czarnofigurowe lekyty, Grupa Koguta, ok. 510 – 500 p.n.e., Rithsona – Beocja. Grób nr 31, Głowa Medei (?) w otoczeniu dwóch węży, Archaeological Museum, Teby.

Dwa ostatnie lekyty z tej grupy zostały wykonane w attyckim warsztacie, jednak znaleziono je w czasie wykopalisk w beockiej miejscowości Rithsona. Badania w tym miejscu prowadziło dwóch angielskich naukowców – Percy N. Ure i Ronald M. Burrows. Od jesieni 1907 do wiosny 1908 r. archeolodzy znaleźli w nekropolii prawie 1500 sztuk waz (w całości lub we fragmentach), z których najstarsze datowane były na okres przed V w. p.n.e. W grobowcu nr 31³⁷² odkryto omawiane lekyty, jeden zachowany w całości mierzący 13 cm

³⁷² R.M. Burrows, P.N. Ure, *Excavation at Rithsona in Beotia*, BSA 14 (1908), s. 227. Sama nekropolia została wydatowana przez badaczy na poł. VI w. p.n.e.

wys. oraz drugi, zachowany fragmentarycznie³⁷³. Obecnie oba naczynia znajdują się w Muzeum Archeologicznym w Tebach³⁷⁴. Poniższa fotografia przedstawia jeden z lekytów datowany (podobnie jak drugi) na lata 530 – 510 p.n.e. (**fot. 15**)³⁷⁵.



15. Czarnofigiurowy lekyt attycki, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Rithsona – Beocja, Grób nr 31, *Głowa Medei (?) w otoczeniu dwóch węży*, Archaeological Museum, Teby.

W centralnej części brzuśca przedstawiona została głowa kobiety, prawdopodobnie Medei, flankowana dwoma węzami. Różnica w tej prezentacji względem poprzednich wynika z tego, że artysta dodał czerwoną farbę, podkreślając ciała obu *drakontes* oraz opaskę lub diadem Medei. Zastosowanie takiego zabiegu zapewne wiąże się z rozwojem malarstwa czerwonofigurowego, który miał miejsce około roku 530 p.n.e. Figura Medei w tym przypadku została pozbawiona biżuterii, a jedyną ozdobą jest właśnie czerwona opaska lub diadem okalający włosy, tworzący pewnego rodzaju ornament (**fot. 16**).

³⁷³ R.M. Burrows, P.N. Ure, *Excavation at Rithsona*, s. 274. Wymiary grobowca: 3.30 m długości, 3.88 m głębokości. Oprócz lekytów w krypcie znajdowało się kolejnych 7 *lekythoi*, 5 *kylikes*, 16 *skyphoi*, 1 *kantharos*, oraz 27 waz w technice czarnofigiurowej z linearną i floralną ornamentyką.

³⁷⁴ Nr inw. R 31.166, (6022; R31.166); ABV 471.119; CVA Thebes Archaeological Museum, s. 65-66, tabl. 337, 374, fot. 59.1-3, 69.5; LIMC Medeia 5; BAD 330528 oraz R 31.166A (R31.166A); ABV 471.120; LIMC Medeia 6; BAD 330529.

³⁷⁵ Spance podaje datę wykonania tego naczynia ok. 530 r. p.n.e. Natomiast Vassilios Aravantinos uważa rok 510 p.n.e. jako prawdopodobny czas powstania lekytu, zob. S. Spance, *The Image of Jason*, fot. 32; V. Aravantinos, *The Archaeological Museum of Thebes*, Athens 2010, s. 188.



16. Detal z czarnofigurowego lekytu attyckiego, Grupa Koguta, ok. 530 r. p.n.e., Rithsona – Beocja, Grób nr 31, Głowa Medei (?) w otoczeniu dwóch węży, Archaeological Museum, Teby.

Ostatni z grupy czterech *lekythoi* został zachowany jedynie fragmentarycznie. Jak już wspomniałam na początku omawiania tej grupy zabytków, podobnie jak poprzedni lekyt, tak i ten zostało odkryte w Grobie nr 31. Niestety, Muzeum archeologiczne w Tebach, gdzie obecnie naczynie jest przechowywane, nie udostępnia fotografii, ani szerszych informacji. Na podstawie wcześniejszych przedstawień możemy jedynie przypuszczać, co widniało na wazie – głowa kobiety w otoczeniu dwóch węży.

3.2. Baran (κρίος)³⁷⁶ i kocioł (λέβης)³⁷⁷ oraz Medea, Pelias i Peliady – czyli rytuał odmłodzenia.

Pierwsze przedstawienia Medei o attyckiej proveniencji to omówione powyżej *lekythoi*. Głowa czarodziejki w otoczeniu dwóch węży to nie jedyne *novum*, które artyści wprowadzili do ikonografii w tym okresie. Około roku 520 p.n.e. warsztaty ceramiczne i pracujący w nich malarze zaczęli ozdabiać swoje naczynia kolejnym z epizodów mitu o Medei³⁷⁸. Mowa tu o motywie kotła i odmłodzonego barana. Czarodziejka gotująca zwierzę w ogromnym *lebesie* lub *dinosie*, której towarzyszą Peliady i Pelias, są tematem następnego podrozdziału.

³⁷⁶ Wyraz ten określający barana występuje m.in. u Herodota, zob. Hdt. 6.50. W całej pracy w ten sposób będzie nazywane to zwierzę, wymiennie z językiem polskim, w celu uniknięcia powtórzeń.

³⁷⁷ Trójnogi *lebes*, charakteryzował się dwoma okrągłymi uchwytami przytwierdzonymi do powierzchni kotła oraz trzema nogami połączonymi z nim za pomocą nitów, zob. S. Bolton, *The Evolution of the Tripod-Lebes*, BSA 35 (1935), s. 74.

³⁷⁸ Sugerowana data wynika z mnogości występowania tego motywu na malarstwie wazowym w tym czasie, zob. M. Martin, *Que la Colchidienne*, s. 175.

Początkowo topos ten³⁷⁹, który zapowiadał późniejszą śmierć Peliasa, pojawił się na naczyniach czarnofiguralnych i cieszył się popularnością, aż do schyłku V w. p.n.e.³⁸⁰ Według Spance'a motyw ten zaistniał z początku właśnie na ceramice, a nie w literaturze³⁸¹. Ten sam autor, który przestudiował obraz Jazona w mitologii, podzielił motyw związany z rytuałem odnowienia i śmiercią Peliasa na pięć grup, jednak w związku z tematem istotna jest pierwsza: do niej badacz przypisał przedstawienie, w którym Medea pokazuje Peliadom swoje magiczne umiejętności, dokonując rytuału odnowienia³⁸². Zabytki z tym motywem pojawiają się między rokiem 520 a 475 p.n.e. oraz jeden, który datowany jest na lata 430 – 420 p.n.e.³⁸³

Oprócz wymienionych motywów z rytuałem odnowienia w ostatnim punkcie zostanie omówione również *reiunatio*. Tym razem jednak rytuałowi poddaje się Jazon lub Ajzon. Medea przywracającą młodość herosowi lub jego ojcu występuje w tym przypadku głównie na czarnofiguralnych lektych. Choć interpretacja męskich postaci wyłaniających się z kotła, jest nadal szeroko komentowana, to większość badaczy uznaje, że artyści ukazali w tym miejscu herosa³⁸⁴. Serię waz z motywem odnowienia Jazona lub Ajzona zamyka attycka hydria czerwonofiguralna z Vulci (ok. 470 r. p.n.e.).

³⁷⁹ *Naupaktika* EGF fr. 6. W literaturze, jako pierwszy to Pindar w IV *Odie Pytyjskiej*, wymienia Medę, jako tę, która przyczyniła się do śmierci Peliasa, zob. Pin. P. 4.250.

³⁸⁰ Por. wstęp do tego podrozdziału.

³⁸¹ Warto zwrócić uwagę, że motyw kotła i rytuału odnowienia pojawia się już w VII w. na omówionym w rozdziale II olpe *buccherio*. Ponadto niektórzy naukowcy sądzą, że postacie przedstawione na reliefach pochodzących z VI w. p.n.e. ukazują albo Peliasa, jak chce Paola Zancani Montuoro, Pelopsa według Simon lub Jazona - o czym mówi Meyer, zob. P. Zancani Montuoro, *Heraion alle Foce del Sele, II, primo thesauro*, Roma 1954, s. 353; E. Simon, *Die vier Büsser von Foce del Sele*, Jdl 82 (1967), s. 281; H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, fot. 21; S. Spance, *The Image of Jason*, s. 112.

³⁸² Apollodor w późniejszych latach wskazuje na śmierć Peliasa przed ugotowaniem i opisuje Peliady jako te które poświęcały swojego ojca, zob. Apollod. 1.9.26.

³⁸³ Drugą grupę stanowią przedstawienia, gdzie artysta namalował kobiety w różnych momentach. Zazwyczaj jest to para postaci, która identyfikowane są jako Peliady. Do naszych czasów zachowało się pięć zabytków z tym toposem, które datuje się na lata 475–460 p.n.e. Do trzeciej grupy Spance przypisał zabytki, gdzie motywem przewodnim są kobiety stojące przed kotłem, z którego wyłania się baran. Obok nich pojawia się także Pelias. W sztuce badacz znalazł trzy zachowane reprezentacje tego motywu, datowane na lata 500–440 p.n.e. Przedostatnią grupę, stanowią cztery wazy datowane na lata 475–430 p.n.e. Do tego zespołu zabytków badacz przypisał wazy z motywem pokazującym Peliasa i jego córki, w momencie kiedy namawiają go do poddania się rytuałowi odnowienia, pokazując barana, który wyszedł z kotła jako jagnię. W piątej zaś pokazane są same Peliady, przygotowujące się do rytuału. W sztuce obecne są dwa przykłady z tym motywem, datowane na lata 450–425 p.n.e., zob. S. Spance, *The Image of Jason*, s. 113–114.

³⁸⁴ LIMC Jason 58–62.

W roku 1828 brat Napoleona Bonaparte – Lucien Bonaparte, książę Canino rozpoczął prace wykopaliskowe mające na celu wydobyć zabytków znajdujących w nekropoliach Italii³⁸⁵. Zakrojone na szeroką skalę badania francuskiego arystokraty, Dietrich von Bothmer opisał jako *złoty wiek kolekcjonowania waz*, bowiem *w nieco ponad rok światło dzienne ujrzało 3000 malowanych waz, stając się własnością Luciena Bonaparte*³⁸⁶.

W swojej publikacji poświęconej temu kolekcjonerowi, Francesco Buranelli przestudiował prowadzone przez niego wykopaliska. Z zebranych informacji wynikało, że sam Bonaparte zajmował się katalogowaniem znalezisk. Nadawał im również numery w kolejności, w jakiej je wydobyto oraz opisywał szczegółowo³⁸⁷.

Odkryte naczynia zasilły cztery kolekcje wyodrębnione przez Eduarda Gerharda w *Rapporto Volcente*³⁸⁸. Największą z nich była kolekcja Canino, która liczyła 2000 obiektów³⁸⁹. W jej skład weszła również omówiona poniżej amfora.

Attycka czarnofigurowa amfora, Grupa Medei, ok. 520 r. p.n.e. Vulci, Medea odmladzająca barana w obecności Peliasa i jego córek, British Museum, Londyn.

Naczynie zostało wykonane w technice czarnofigurowej, a jego wysokość wynosi 33,2 cm. William Smith włączył tę amforę do naczyń z Grupy Medei³⁹⁰, w skład których wchodziła attycka ceramika w stylu czarnofigurowym, powstała w latach 530 – 510 p.n.e. Malarze tworzący obiekty należące do tej grupy często ozdabiali małe amfory (bardzo popularne w tym czasie) scenami z mitu o Heraklesie (podobnie jak na wspomnianej

³⁸⁵ O tych wykopaliskach wspomina m.in. G. Dennis, *The Cities and Cemeteries*, s. 444-445.

³⁸⁶ D. von Bothmer, *The Vases of Nelson Bunker Hunt*, [w:] *The Wealth of the Ancient World the Nelson Bunker Hunt and William Herbert Hunt collections*, J.F.Tompkins (ed.), 1983 s. 37 (katalog wystawy w Kimbell Art Museum).

³⁸⁷ F. Buranelli, *Gli Scavi di Vulci (1828-1854) di Luciano ed Alexandrine Bonaparte Principi di Canino*, [w:] *Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte. Le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, M. Natoli (ed.), Rome 1995, s. 85. Swoją pracę Buranelli oparł na dokumentach znajdujących się w Archiwach Watykańskich oraz na badaniach rosyjskiego archeologa Nicolasa Plaoutine'a, zob. N. Plaoutine, *Note sur le nom du peintre ceramiste Onesimos*, RA 2 (1937), s. 27-38; N. Plaoutine, *Quelques vases antiques identife*, RA II (1940), s. 71-73; A. Merlin, *De l'interet des catalogues de ventes publiques pour l'etude des vases antiques*, [w:] *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris 1946, s. 127-130.

³⁸⁸ E. Gerhard, *Rapporto intorno i vasi Volcenti*, *Annali dell'Institut di corrispondenza archeologica* 3 (1831), s. 6-7.

³⁸⁹ Oprócz kolekcji Canino zaytki z Vulci zasilły takie kolekcje jak: Kolekcja Dorrow'a, która obecnie znajduje się w Antikensammlungen w Berlinie - w jej skład wchodzi 100 waz. Kolekcja Candelori wykupiona przez Watykan i licząca 1000 zabytków oraz kolekcja Feoli z Campoporto składająca się z 300 naczyń. W roku 1872 zakupiło ją Martin Wagner Museum w Würzburgu, zob. E. Langlotz, *Griechische Vasen in Würzburg*, Rome 1968, s. 196; Chr. Reusser, *Vasen für Etrurien: Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien in 6. und 5. Jahrhundert vor Christus*, Zurich 2002, s. 54.

³⁹⁰ *A dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, vol. 1, W. Smith (ed.), London 1880, s. 426.

amforze, gdzie po jednej stronie autor umieścił herosa walczącego z Gerjonem). Nazwiska wykonawców naczyń z Grupy Medei w większości przypadków są nieznane. Ten zespół zabytków swoją nazwę zawdzięcza właśnie omawianemu naczyniu z British Museum³⁹¹.

Amfora została znaleziona w Vulci w Etrurii, a wyprodukowano ją ok. 520 r. p.n.e. Waza ma typowy kształt dla naczyń pochodzących z ostatnich dekad VI w. p.n.e.³⁹² (fot. 17).



17. Attycka czarnofigurowa amfora, strona (A), Grupa Medei, ok. 520 r. p.n.e. Vulci, *Medea* odmladzająca barana w obecności Peliasa i jego córek, British Museum, Londyn.

³⁹¹ Nr inw. B 221; CVA British Museum 4 III, tabl. 199, fot. 54.1A-B; ABV 321.4; Addenda² 87; LIMC Pelias 10; BAD 301685.

³⁹² D. von Bothmer, O. Wittmann, *Greek Vases: Molly and Walter Bareiss Collection*, Malibu 1994, s. 20. Amfora należy do typu IIa (Richter, Milne 1935), który charakteryzował się wylewem typu echinus oraz stopką typu torus. We wcześniejszym okresie występowania formy wylewów i stoppek różniły się między sobą, jednak kształt został w końcu ujednolicony i cieszył się popularnością aż do końca produkcji naczyń w stylu czarnofigurowym, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and names*, s. 4. Najwcześniejszą formą amfor czarnofigurowych były amfory szyjowe, których produkcja rozpowszechniła się w poł. VI w. p.n.e. i trwała do pierwszego kwartału V w. p.n.e. Naczynia o tej formie miały parę potrójnych imadeł, wylew typu echinus oraz stopkę typu torus, zob. R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1972, s. 220. Amfory o podobnym ornamentem na szyi można znaleźć m.in. w Grupie Leagrosa lub w kolekcji waz Charlesa Cope'a, zob. attycka amfora czarnofigurowa, ok. 520-500 r. p.n.e. kolekcja prywatna, J. Eisenberg, *One Thousand Years of Ancient Greek Vases II*, New York 2010, fot. 115; J. Eisenberg, *Art of the Ancient World*, New York 2011, fot. 42. Amfora czarnofigurowa, ok. 520-510 r. p.n.e. B. Madigan, *Monumenta Graeca et Romana: Corinthian and Attic vases in the Detroit Institute of Arts: geometric, black-figure, and red-figure*, London 2008, s. 23-24.

Strona (A) brzuśca naczynia została ozdobiona sceną figuralną z mitu o Medei. W centrum kompozycji znajduje się umieszczony nad paleniskiem trójnogi *dinos*³⁹³, z którego wylania się baran skierowany w prawo³⁹⁴. Po lewej stronie kotła stoi kobieca postać z podniesioną do góry lewą ręką, co zapewne ma oznaczać wypowiedzanie zaklęcia. Ubrana jest w haftowany chiton i zarzucony na niego himation, którego skrawek trzyma w prawej dłoni. Na głowie zaś nosi frygijskie nakrycie utożsamiane z mitrą³⁹⁵. Ten rodzaj orientalnej czapki ma zaznaczać jej barbarzyńskie pochodzenie.

Za nią, po jej prawej stronie, znajduje się postać siedzącego na *diphros okladias* mężczyzny, ubranego w haftowany chiton i zarzucony na niego, zdobiony himation. Podeszły wiek postaci charakteryzują białe włosy i broda³⁹⁶. O jego dojrzałości świadczą również siedząca pozycja, w której został ukazany oraz trzymana w lewym ręku laska³⁹⁷.

Takie przedstawienie w tym okresie było powszechne wśród ateńskich malarzy czarno i czerwonofigurowych³⁹⁸.

³⁹³ Jest to często stosowane określenie na *lebes* – kocioł. *Dinoi* miały duży i głęboki brzusec, oraz brak stopki. Służył on do gotowania i mieszania wina. Choć obecnie obie nazwy odnoszące się do kotła stosowane są wymiennie, to wydaje się, że starożytni rozróżniali te naczynia: *dinos* był formą glinianą a *lebes* wykonaną z brązu, zob. Autor nieznany, *Summaries of Dissertations for the Degree of Ph.D. A.B. Brownlee – Attic Black-figured Dinoi*, HSCP 86 (1982), s. 277. W źródłach literackich termin *dinos* funkcjonował jako rodzaj kubka, zob. Athen. 11.467d; Poll. 6.96. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 10.

³⁹⁴ Już Homer wspomina o kotle, jako naczyniu zarówno do gotowania jak i ablucji, zob. Hom. *Il.* 21.362; Hom. *Od.* 19.386. Z kolei Herodot podaje informację, że *lebes* u Scytów służył do gotowania mięsa i przypominał lesbijskie krater, ale był od nich znacznie większy, zob. Hdt. 4.61.

³⁹⁵ Nazwa ta pojawia się m.in. u Wergiliusza, który określa ją jako część frygijskiego odzienia, zob. Verg. *Aen.* 9.616. O mitrze wspomina także Pliniusz, który podaje informację, że to nakrycie noszą Arabowie, zob. Pl. *NH.* 6.32. Z kolei według Gaggadis-Robin artysta położył na głowie Medei polos (*pólos*), który symbolizuje czarodziejkę jako kapłankę, zob. V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 115, przyp. 13. Polos był wysoką, cylindryczną koroną noszoną pierwotnie przez wschodnie boginie i zaadoptowaną przez Greków. Nosila go między innymi Afrodyta tak jak u Pausaniasa, zob. Paus. 2.10.5. czy Tyche – o czym również mówi Periegeta, zob. Paus. 4.30.6. O innych znaczeniach tego wyrazu mówi m.in. LSJ, *pólos*.

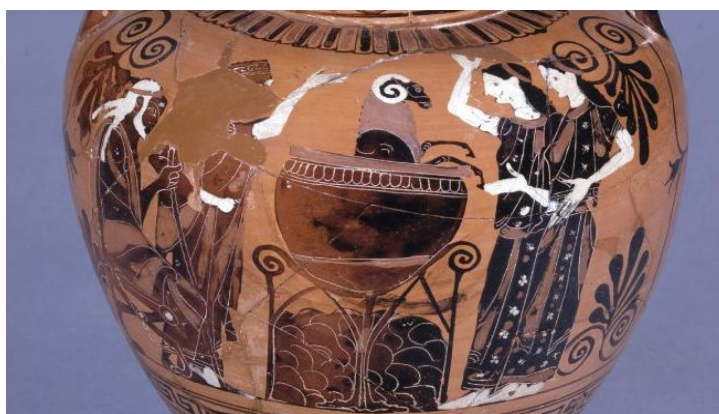
³⁹⁶ Słowo *diphros* przeważnie oznaczało krzesło bez oparcia i podłokietników. Na Attyckich *Stelai* (ok. V w. p.n.e.), gdzie wymieniono różne rodzaje siedzeń, *diphros* (*δίφρος*) występuje właśnie jako krzesło pozbawione tyłu, zob. IG I³ 421.208 oraz IG I³ 422. 107; 161; 268; 283. W Iliadzie wymieniony jest jako wyposażenie sypialni, zob. Hom. *Il.* 3.424; Poll. 10.47. Według W. Kendrick'a Prichetta starożytni autorzy używali tej nazwy na określenie każdego rodzaju siedzenia, zob. W.K. Prichett, *The Attic Stelai, Part II*, *Hesperia* 25 (1956), s. 215.

³⁹⁷ Postacie, które ukazywano w podeszłym wieku, często malowano w pozycji siedzącej, a ich atrybutem była laska lub kij, którym się podpirali. Ciało takiego człowieka z reguły było wychudzone o zapadniętej klatce piersiowej, zob. CVA *Antikensammlungen München* 9, fig. 417.2–4; D. Gorzelny, *An Unwelcome Aspect of Life: the depiction of Old Age in Greek Vase Painting*, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 24 (2014), s. 158.

³⁹⁸ Artyści ateńscy przedstawiali starców w charakterystyczny dla ich wieku sposób: białe, przerzedzone włosy i broda, niekiedy łysina. Często postacie miały pochylone ramiona i ugięte ciało, zob. S.B. Matheson, *Old Age in Athenian Vase-Painting*, [w:] *Athenian Potters and Painters, vol II*, J. Oakley, O. Palagia (ed.), Oxford 2009, s. 683. Najwcześniejszym przykładem spośród ateńskich

Po prawej stronie kotła znajdują się dwie kobiety, ubrane w długie, haftowane chitony. Na głowie mają opaski lub diademy. Jedna z postaci, znajdująca się na drugim planie, ma podniesioną do góry prawą rękę, co być może symbolizuje zdumienie. Ciała kobiet zaznaczono białym pigmentem, natomiast skóra mężczyzny ma barwę czarną. Taki sposób rozróżnienia płci był typowy dla malarstwa czarnofigurowego tego okresu³⁹⁹.

Scena na brzuścu flankowana jest motywem palmet oraz kwiatów lotosu umieszczonych pod każdym z imadeł. Dolną granicę sceny figuralnej wyznacza pozioma linia, która tworzy grunt, po którym stąpają postaci (fot. 18).



18. Attycka czarnofigurowa amfora, strona (A), Grupa Medei, ok. 520 r. p.n.e. Vulci, *Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa i jego córek*, British Museum, Londyn.

naczyń, gdzie ukazano starość, jest *lekanis* pochodzący z ok. 570 r. p.n.e., na którym malarz umieścił śmierć siwowłosego Priama na rękach Neoptolemosa (Muzeum Archeologiczne w Neapolu), zob. H. Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst: von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus*, Mainz 1984, s. 53. W VI w. p.n.e. biały kolor włosów czy też w ogóle ich jasna barwa, przestała być zarezerwowana jedynie dla bogów czy herosów. Artyści tworzący w tym czasie zaczęli malować włosy na jasny kolor również innym postaciom, takim jak satyrom, dzieciom, menadom czy właśnie starcom, zob. A. Tsingarida, *Anatomy and poses of the Human Figure in Attic Art from the Last Quarter of the Sixth to the First Quarter of the Fifth Centuries B.C.*, dysertacja w zbiorach Oxford University, Oxford 1997, s. 168.

³⁹⁹ J.E. Harrison, D.S. MacColl, *Greek Vase Painting*, London 1894, s. 10. Według Pliniusza Eumeros z Aten był pierwszym, który rozróżnił osoby męskie od żeńskich. Jego nazwisko prawdopodobnie zachowało się na steli ateńskiej z VI w. p.n.e. Ponadto w tym też czasie pojawiają się w Atenach malowidła, gdzie odsłonięte części ciała osób płci żeńskiej zostały wyodrębnione poprzez pomalowanie ich jasną farbą, zob. Plin. *NH.* 35.55-6.



19. Rekonstrukcja detalu z attyckiej czarnofiguralnej amfory, Grupa Medei, ok. 520 r. p.n.e. Vulci, *Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa i jego córek*, British Museum, Londyn (rys. Harrison, MacColl 1894)

Większość badaczy uważa, że w przedstawionej scenie Medea ukazuje swoje magiczne zdolności, odmładzając starego barana, aby córki Peliasa – prawdopodobnie Asteropeja i Antinoe⁴⁰⁰, uczyniły z nim to samo, ćwiartując go i gotując w kotle⁴⁰¹. W tym miejscu warto zadać sobie pytanie, dlaczego Kolchijka chciała doprowadzić do zgładzenia władcy Jolkos?⁴⁰²

W starszej wersji mitu nie istniał konflikt między Peliasem a Jazonem. Według Stesichorosa heros uczestniczył w igrzyskach pogrzebowych ku czci zmarłego Peliasa, walcząc z Peleusem, co nie byłoby możliwe, gdyby Ajzonida uczynił coś przeciw władcy⁴⁰³. Dopiero w V w. p.n.e. zmieniła się tradycja tego epizodu. Ferekydes z Leros podaje bowiem, że Medea miała zabić Peliasa na życzenie Hery, która w ten sposób chciała zemścić się na władcy za nieoddawanie jej należnej czci⁴⁰⁴.

Najwcześniejsza bezpośrednia wzmianka o tym, że to Medea przyczyniła się do upadku Peliasa, znajduje się w *IV Odzie Pytyjskiej* Pindara, gdzie poeta czyni aluzje sugerując, że to czarodziejka sama go uśmierciła (ὦ Ἀρκεσίλα, κλέψεν τε Μήδειαν σὺν αὐτῇ,

⁴⁰⁰ Imiona te wymienia m.in. Pauzaniusz, który wspomina tę historię, zob. Paus. 8.11.3. Z kolei inne *nomines* Peliad widnieją u Apollodora i Hyginusa. Według nich są to: Pelopeja, Pejzydike, Hippotoe i Meduza, zob. Apollod. 1.95; Hyg. *Fab.* 24.

⁴⁰¹ S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, vol. II, Paris 1900, s. 81; S. Spance, *Image of Jason*, s. 114; T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1996, s. 366; E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 19.

⁴⁰² Podobny motyw został zawarty w pismach takich autorów jak: D.S. 4.52.1-2; Apollod. 1.9.27; Ver. *Met.* 7.297-321; Hyg. *Fab.* 24.

⁴⁰³ Stes. PMG fr. 178-180. O tym wspomina również Pauzaniusz, który przytacza przykład skrzyni Kypselosa, na której znajdowały się również igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa, zob. Paus. 5.17.9-11.

⁴⁰⁴ Pherecyd. FHG fr. 6.60.

τὰν Πελῖαο φόνον) – nie podaje jednak, w jaki sposób to uczyniła⁴⁰⁵. Ponadto poeta wspomina, że Pelias zobowiązał się do oddania zagarniętego tronu Jazonowi, kiedy ten zdobędzie złote runo. Jednak po powrocie herosa, który wypełnił zadanie, syn Posejdona wycofał się z danego przyrzeczenia⁴⁰⁶. Ajzonida zwrócił się zatem do Medei, by ta znalazła sposób na pokonanie Peliasa: αὖθις δὲ Μῆδειαν παρακαλεῖ ζητεῖν ὅπως Πελίας αὐτῷ δίκας ὑπόσχη⁴⁰⁷.

Autorzy tragiczni również wykorzystali motyw śmierci króla Jolku. *Krojczyńie ziół* (Πιζοτόμοι) Sofoklesa powstały na kanwie epizodu, w którym córki Peliasa były odpowiedzialne za odejście ich ojca⁴⁰⁸. Eurypides w roku 455 p.n.e. wystawił dramat *Peliades*, zachowany dziś fragmentarycznie, który także nawiązywał do wydarzeń w Jolku⁴⁰⁹. W *Medei* tego samego autora również możemy znaleźć odniesienie do agonii Peliasa⁴¹⁰.

Z kolei w niektórych wersjach mitu, Pelias przyczynił się do śmierci rodziców Jazona, za co miał ponieść karę. Taki wariant podaje m.in. Apollodor. Wspomina on bowiem, że po powrocie Jazona do Jolku ze złotym runem, heros poprosił Medeę, by ta pomogła mu zemścić się na Peliasie, który doprowadził do śmierci jego rodziców i brata – Promachosa⁴¹¹. *Passus Biblioteki* opowiada o wydarzeniach, które miały miejsce w pałacu. Wersja ta koresponduje z przedstawieniem znajdującym się na analizowanej amforze:

ἡ δὲ εἰς τὰ βασιλεια τοῦ Πελίου παρελθοῦσα πείθει τὰς θυγατέρας αὐτοῦ τὸν πατέρα κρεουργῆσαι καὶ καθεψῆσαι, διὰ φαρμάκων αὐτὸν ἐπαγγελλομένη ποιήσιν νέον: καὶ τοῦ πιστεῦσαι χάριν κριὸν μελίσσασα καὶ καθεψῆσασα ἐποίησεν ἄρνα. αἱ δὲ πιστεύσασαι τὸν πατέρα κρεουργοῦσι καὶ καθέψουσιν (...)⁴¹².

⁴⁰⁵ Pin. P. 4.445.

⁴⁰⁶ Pin. P. 4.294-298.

⁴⁰⁷ Apollod. 1.9.27: zwrócił się zaś do Medei, aby znalazła sposób, by Pelias sam poniósł karę, przeł. J. Dworniak.

⁴⁰⁸ S. TGF fr. 446 = Erot. Gloss. *Hipocr.* 108.8. Również Seneka nawiązuje do tego epizodu w swojej tragedii *Medea*, zob. Sen. *Med.* 133, 201, 473-476, 665.

⁴⁰⁹ E. TGF fr. 601-616. Nieco szerzej na jego temat w Rozdziale VI.

⁴¹⁰ Eur. *Med.* 485. Eurypides potwierdza w tych wersach wersję Sofoklesa, w której to córki władcy przekonane przez Medeę zabiły swojego ojca.

⁴¹¹ Apollod. 1.9.16; 1.9.27; D.S. 4.50.1. Waleriusz Flakkus podaje podobną wersję, która mówi, że Pelias zabił rodziców Jazona z wściekłości, że jego syn nie brał udziału w wyprawie Argonautów, zob. Val. Flacc. *Arg.* 1.752-826. W innych wersjach, kiedy Jazon przybywa do Jolkos, jego ojciec nadal żyje, zob. *Nostoi* EGF fr. 6; Pherecyd. FHG I fr. 113; S. TGF fr. 548.

⁴¹² Apollod. 1.9.27. Wersja Apollodora pojawia się również u późniejszych autorów takich jak Ov. *Met.* 7.297-349; Paus. 8.11.2; Tzet. ad Lyc. 175.

Udała się zaś do pałacu Peliasa i przekonała córki, aby same ojca poćwiartowały i ugotowały, obiecując uczynić młodym za pomocą jej ziół; i aby zdobyć ich zaufanie rozczłonkowała barana i ugotowała w kotle czyniąc (z niego) jagnię. Te zaś zaufały (jej) ćwiartując ojca i gotując (go) w kotle (...), przeł. J. Dworniak.

Podobny wariant tego epizodu podaje Diodor Sycylijski. Kiedy Argonauci przybyli w nocy do Jolku, Jazon dowiedział się o śmierci swoich rodziców i brata, do której przyczynił się władca. Medea ofiarowała herosowi swoją pomoc przy zabiciu Peliasa, łapiąc go w pułapkę (Πελίαν ἀποκτενεῖν δόλῳ καὶ τὰ βασιλεία παραδώσειν τοῖς ἀριστεῦσιν ἀκινδύνως)⁴¹³. Czarodziejka zamierzała do tego wykorzystać moc ziół odkrytych przez matkę Hekate oraz ciotkę Kirke, a pułapką miał być wydrażony posąg Artemidy - Ἀρτέμιδος εἶδωλον κοῖλον⁴¹⁴.

Według historyka Medea oszukała Peliasa i jego córki mówiąc, że bogini Artemida w uznaniu dla jego pobożności postanowiła go odmłodzić. W nocy, kiedy władca spał, czarodziejka zesłała na niego sen, który mówił mu, by ugotował swoje ciało w kotle (ἐν λέβητι καθεψῆσαι τὸ σῶμα τοῦ Πελίου)⁴¹⁵. Natomiast, żeby przekonać Peliady, czarodziejka wzięła starego barana, poćwiartowała go na kawałki i wrzuciła do kotła. Kiedy wypowiedziała magiczne zaklęcia i wysypała *pharmaka*⁴¹⁶, wyłoniło się jagnię ukryte w wydrażonym posągu Artemidy (μυθολογοῦσι τὴν Μήδειαν κατὰ μέλη διελούσαν τὸ σῶμα τοῦ κριοῦ καθεψῆσαι, καὶ διὰ τινῶν φαρμάκων παρακρουσαμένην ἐξελεῖν ἐκ τοῦ λέβητος ἄρνός εἶδωλον)⁴¹⁷. Córki postąpiły z władcą analogicznie, przyczyniając się bezwiednie do jego śmierci, ponieważ Pelias nigdy nie wyszedł z kotła żywy. W wersji Diodora Medea nie bierze bezpośredniego udziału w morderstwie Peliasa (τὴν Μήδειαν φασὶ τοῦ μὲν τὸ σῶμα κατακόπτειν ἢ καθέψειν ἀποστῆναι), gdyż udaje się z pochodnią na dach pałacu, pod pretekstem modlitwy do księżyca, aby dać sygnał Argonautom do ataku⁴¹⁸.

Warto zwrócić uwagę również na symbolikę barana i kotła. Wspomniany już Martin zasugerował, że Medea nieprzypadkowo wybrała do rytuału właśnie to zwierzę, bowiem

⁴¹³ D.S. 4.50.5.

⁴¹⁴ D.S. 4.51.1.

⁴¹⁵ D.S. 4.50.2.

⁴¹⁶ *Pharmaka* były nie tylko ziołami, ale również amuletami lub urokami, zob. Alex. Thrall. *Febr.* 1.15. Tak nazywano ponadto kuracje medyczno-magiczne (Gp. 2.42.3) bądź pierścienie, zob. schol. Ar. *Pl.* 884.

⁴¹⁷ D.S. 4.52.2. O tej wersji mówi również Hyg. *Fab.* 24. W całym rytuale nie brała udziału jedynie Alkestis, która nie uwierzyła czarodziejce w jej moc odmładzania i nie chciała przyczynić się do śmierci swojego ojca.

⁴¹⁸ D.S. 4.52.3-4.

w ten sposób nawiązała do złotego runa, które zdobył Jazon. Według francuskiego badacza mit o Chrysomallosie krążył wokół podziału władzy królewskiej, gdyż runo dawało Jazonowi możliwość legitymizacji swoich rządów w Jolkos⁴¹⁹. Z kolei Laurent Gohary zauważył, że złożenie ofiary z barana w obecności córek Peliasa i samego władcy, symbolizowało przekazanie „królewskiej inwestytury” herosowi⁴²⁰.

Kolejny z badaczy – Bernard Mezzardi w swoim artykule poświęconym Jazonowi również starał się zinterpretować scenę z kotłem. Zaproponował, że czarodziejka za pomocą *lebesu* i sztyletu, którym poćwiartowała barana, spełniła tym samym obrzęd ofiarny. Argumentacja Mezzadriego opierała się na stwierdzeniu, że zarówno kocioł (ἄβης) jak i sztylet (κοπίς) implikowały złożenie ofiary oraz stanowiły atrybut kapłanów⁴²¹.

Pojawienie się naczyń z motywem kotła i barana pod koniec VI w. p.n.e. zrodziło wśród naukowców pytanie o źródło tego toposu. W jednym ze swoich artykułów Charles Dugas starał się wyjaśnić, w jakim momencie pojawił się ten wątek w sztuce. Francuski badacz powiązał czas produkcji naczyń z motywem Medei i *lebesu* z zanikiem scen przedstawiających igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa, który nastąpił między 540 a 530 r. p.n.e.⁴²² Dugas zwrócił również uwagę na to, że historia czarodziejki składała się z wielu epizodów, które miały miejsce w różnych regionach: począwszy od Kolchidy, poprzez Jolkos i Korynt, a skończywszy na Atenach⁴²³. Gdyby przyjąć, że po powrocie Medei i Jazona do Jolkos, nie istniał konflikt między herosem a Peliasem, to nie byłoby powodu dla powstania korynckiej wersji mitu, w której czarodziejka zabija swoje dzieci. W ten sposób badacz

⁴¹⁹ M. Martin, *Que la Colchidienne*, s. 185.

⁴²⁰ W swojej dysertacji Laurent Gohary, który omawiając mit o złotym runie w kontekście kultury helleńskiej zauważył, że *sam baran – w odniesieniu do greckiej mitologii był symbolem królewskiej inwestytury*, zob. L. Gohary, *Interrugnum, le partage du corps souverain et la naissance de la Res Publica*, dysertacja w zbiorach biblioteki université Paris-Sorbone, Paris 2010, s. 276.

⁴²¹ B. Mezzadri, *Jason ou le retour du pêcheur. Esquisse de mythologie argonautique*, RHR 208 (1991), s. 278-279. Warto odnieść się także do artykułów Marcela Détéienne’a oraz Jeana-Louisa Duranda, którzy omawiają szczegółowo metody składania ofiar oraz sposoby rytualnego zabijania, zob. M. Détéienne, *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, [w:] *La cuisine du sacrifice en pays grec*, M. Détéienne, J.P. Vernant (ed.), Paris 1979, s. 20-24; J.L. Durand, *Bêtes grecques* (1); *Du rituel comme instrumental* (2), [w:] *La cuisine du sacrifice en pays grec*, M. Détéienne, J.P. Vernant (ed.), Paris 1979, s. 133-166 (pierwszy artykuł), 167-181 (drugi artykuł).

⁴²² Znane są jedynie trzy attyckie naczynia z tym motywem i jedno o proveniencji korynckiej. Jednym z przykładów attyckiej ceramiki jest zachowany fragmentarycznie dinos z Akropolu (0,8 cm x 0,11 cm), datowany na rok 590 p.n.e. Obecnie fragment ten znajduje się w Muzeum Archeologicznym w Atenach (nr inw. 15466). Szerzej na jego temat, zob. m.in. B. Graef, E. Langlotz, P. Wolters, R. Zahn, P. Hartwig (ed.), *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, vol I, Berlin 1925, tabl. 27. Ponadto motyw ten występuje na korynckim kraterze kolumnowym Amfiaraosa (0,46 cm wys.) datowanym na lata 570-550 p.n.e. Obecnie w zbiorach Antikensammlungen w Berlinie. Literatura tematu: D.A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting*, s. 263.

⁴²³ W tym przypadku należałoby dodać także Medię, jednak Dugas nie odniósł się do tego regionu w swoim artykule.

doszedł do wniosku, że epizod z Peliadami został wymyślony na potrzeby wyjaśnienia odejścia bohaterów z Jolkos.

Dugas stwierdził również, że początkowo *casus* ten musiał znaleźć się w jakimś źródle literackim, w którym została opowiedziana cała historia Medei. Zatem wydarzenia w Tessalii miały pełnić rolę łącznika między epizodem w Jolkos a koryncką wersją mitu⁴²⁴. Badacz słusznie zauważył, że wątek z Peliasem i Peliadami nie mógł stanowić *novum* w tradycji. Był raczej konsekwencją zmian w postrzeganiu samej czarodziejki, która w pewnym okresie przestała być uznawana za bóstwo dobroczynne, a stała się „potężną, złą czarownicą”⁴²⁵. Nie można wykluczyć, że istniała tradycja, mówiąca o odmłodzeniu Peliasa, które finalnie zakończyło się powodzeniem, do czego mógł nawiązywać Plaut w swojej komedii *Oszust (Pseudolus)*⁴²⁶.

Jednak motyw nieudanego odmłodzenia, według Dugas’a silniej oddziaływał na wyobraźnię, niż „banalne” morderstwo popełnione na Kreonie. Konkludując swój wywód, badacz doszedł do wniosku, że za degradację mitu o Medei odpowiedzialny był prawdopodobnie Kreofylos z Samos – autor *Zdobycia Ojchalii*, który wprowadził nowy wątek do tej historii. Medea bowiem pozbawiła życia Kreona za pomocą magicznych ziół. Po tej zbrodni czarodziejka udała się do Aten, zostawiając swoje dzieci przy ołtarzu w przybytku Hery Akraia, jednak domownicy Kreona ukamienowali je rozpuszczając plotkę, że to Kolchijka zabiła własne dzieci⁴²⁷. Oznaczałoby to, że w VI w. p.n.e. Medei poczęto

⁴²⁴ Ferekydes (ok. V w. p.n.e.) jest pierwszym autorem, który podaje, że Medea zabiła swojego brata Apsyrtosa. Według Dugas, motyw ten nie należy do bardzo starej tradycji, zob. Ch. Dugas, *Le premier crime de Médée*, REA 59 (1944), s. 8.

⁴²⁵ Pamiętajmy, że początkowo Medea nie była postrzegana jako negatywna postać, a raczej jako bóstwo dobroczynne, zob. L. Séchan, *La Légende de Mééde*, REG 40 (1927), s. 235.

⁴²⁶ W kilku wersach autor tej komedii przywołuje Medeę, która próbowała uczynić Peliasa na powrót młodzińcem przy pomocy ziół i magicznych mikstur, jednak nie podaje czy w rzeczywistości jej się to udało. Być może tak, skoro Kucharz mówi do Ballio, że uczyni z nim to samo, co może wykluczać śmierć bohatera. Według Dugas tekst Plauta jest dowodem na to, że prawdopodobnie próba odmłodzenia Peliasa finalnie się powiodła, zob. Plaut. *Pseud.* 3.868-70:

*item ut Medea Peliam concoxit senem,
quem medicamento et suis venenis dicitur
fecisse rursus ex sene adolescentulum (...).*

Dugas przytacza jeszcze jeden przykład, który może nawiązywać do próby odmłodzenia Peliasa zakończonej sukcesem. Mianowicie u Cyclerona w *De senectute*, widnieją słowa: *Quo quidem me proficiscentem haud sane quis facile relaxerit nec tanquam Peliam recoxerit*. Choć nie są one tak jednoznaczne jak u Plauta, to według Dugas mówią o próbie odmłodzenia, która się powiodła, zob. Cic. *Sen.* 23.83; Ch. Dugas, *Le premier crime*, s. 8.

⁴²⁷ schol. Eur. *Med.* 273, por. także: Rozdział I.

przypisywać już dwa morderstwa. W ten sposób nastąpiła deprecjacja samej czarodziejki i upowszechnienie się wersji, w której Kolchijka odpowiedzialna jest za szereg zbrodni⁴²⁸.

Niestety, obecnie badania nie dostarczają nam jednoznacznej odpowiedzi, z jakiego źródła czerpali inspiracje artyści, którzy wykorzystali epizod z baranem i kotłem. Wiadomo jednak, że rytuał odmlodzenia, któremu przewodniczyła Medea obecny był w sztuce już od VII w. p.n.e., kiedy to w Etrurii powstało olpe *buccherio* ze sceną *reiunevatio*, któremu poddał się Jazon⁴²⁹.

Attycka czarnofigurowa amfora, Grupa Leagrosa, ok. 520 – 500 r. p.n.e. Vulci, Medea odmladzająca barana w towarzystwie jednej z Peliad, Harvard Art Museum, Nowy Jork.

Kolejnym przykładem naczynia, które nawiązuje do rytuału odmlodzenia, jest attycka amfora czarnofigurowa, przypisana przez Davida Robinsona do obiektów z Grupy Leagrosa, których twórcy działali w Atenach między 525 a 500 r. p.n.e.⁴³⁰ Artyści zaliczani do jej grona należą do ostatnich przedstawicieli wielkich grup rzemieślników tworzących w technice czarnofigurowej. Najczęściej produkowali oni duże naczynia, takie jak *hydriai*, *amphorae* czy *krateres*. Jak w większości przypadków ich nazwiska są nieznane, a na identyfikację pozwala jedynie charakterystyczny styl. Grupa ta swoją nazwę zawdzięcza inskrypcji kalos – καλός, która pojawia się na większości waz produkowanych w ostatnim dwudziestoleciu VI w. p.n.e.⁴³¹

Amfora ze zbiorów Harvard Museum o wymiarach 42,5 cm wys. i 28,2 cm szer. została znaleziona w Vulci w Etrurii. Datowana jest na około 520 r. p.n.e. (fot. 19)⁴³².

Brzusiec naczynia strony (A) został ozdobiony przez artystę sceną figuralną, która przedstawia ten sam epizod z mitu o Medei, co poprzednie naczynie. Centrum kompozycji stanowi umieszczony na trójnogu *dinos*, znajdujący się nad paleniskiem. Z kotła wylania się baran skierowany w prawą stronę. Podobnie jak na poprzedniej amforze kobieta postać stojąca po lewej stronie ma podniesioną do góry lewą dłoń, co symbolizuje zapewne wypowiedzenie zaklęcia. Kobieta ubrana jest w długi chiton ozdobiony rozsianymi gdzieniegdzie fioletowymi kropkami oraz himation, którego skrawek trzyma w prawej dłoni. Draperie szaty zaznaczono białą farbą. W lewej dłoni trzyma cienką różdżkę,

⁴²⁸ L. Séchan, *Études sur La Tragedie Grecque*, Paris 1926, s. 589; L. Séchan, *La Légende de Mééde*, s. 266-268.

⁴²⁹ Por. Rozdział II.

⁴³⁰ D.M. Robinson, *Unpublished Greek Vases in the Robinson Collection*, AJA 60 (1956), s. 13.

⁴³¹ J.D. Beazley, *The Development*, s. 74, 80.

⁴³² Nr inw. 60.315; LIMC Peliades 4; BAD 4798.

zakończoną u góry sześcioma kolcami. Opadające na ramiona włosy kobiety zostały przepasane wstążką lub diademem.



19. Atticka czarnofigurowa amfora, strona (A), Grupa Leagrosa, ok. 520 – 500 r. p.n.e. Vulci, *Medea* odmładzająca barana w towarzystwie jednej z *Peliad*, Harvard Art Museum/ Arthur M. Sackler Museum, Massachusetts.

Po prawej stronie również stoi kobieca postać, która podnosi prawą dłoń, zapewne w geście zdziwienia. Jej szatę również zdobi haft w postaci czerwonych (fioletowych?) kropek, a włosy przepasane są wstążką lub diademem. Podobnie jak w przypadku amfory z Grupy Medei, odsłonięte fragmenty ciała kobiecych postaci pierwotnie pokrywała biała farba, która na tym naczyniu zachowała się jedynie fragmentarycznie⁴³³. W tle, pomiędzy figurami, malarz umieścił floralny motyw roślinnych wici. Kompozycja na brzuscu flankowana jest ornamentem umieszczonym pod każdym z imadeł, który składa się z dwóch palmet i kwiatów lotosu połączonych liniami. Dolną granicę sceny wyznacza pozioma linia stanowiąca grunt, po którym poruszają się postacie (fot. 20).

⁴³³ Por. np. amforę z British Museum z Grupy Leagrosa.



20. Detal z attyckiej czarnofigurowej amfory, strona (A), Grupa Leagrosa, ok. 520 – 500 r. p.n.e. Vulci, *Medea odmładzająca barana w towarzystwie jednej z Peliad*, Harvard Art Museum/ Arthur M. Sackler Museum, Massachusetts.

Motyw ikonograficzny, który został namalowany na tej amforze nieco różni się od sceny z naczynia znajdującego się w zbiorach British Museum, jednak nawiązuje do tego samego epizodu z mitu o Medei. Malarz i tu odwołał się do momentu, w którym czarodziejka pokazuje swoje magiczne zdolności Peliadom, odmładzając starego barana⁴³⁴. Na jej identyfikację pozwala w tym przypadku trzymana przez nią w lewym ręku cienka różdżka zakończona sześcioma kolcami u góry⁴³⁵. Różnica polega również na tym, że całemu rytuałowi przygląda się jedynie jedna z córek Peliasa, która następnie pokazuje rezultat swojej siostrze, ukazany na stronie (B)⁴³⁶.

Interpretacja tej sceny jest tożsama z poprzednią, choć stanowi przykład nieco innego ujęcia tego samego epizodu. Wynika to zapewne z zamówienia, jakie otrzymał malarz lub jego własnej interpretacji.

W tym miejscu warto jeszcze powrócić do źródeł literackich, z którymi koresponduje powyższy motyw. Treść tych dzieł nie odwzorowuje *expressis verbis* schematu przedstawionego na amforze, ale uzupełnia historię o eksplikację sposobu, w jaki mógł

⁴³⁴ S. Spance, *The Image of Jason*, s. 116; D.M. Robinson, *Unpublished vase*, s. 13. Więcej na temat samego motywu odmłodzenia, zob. M. Renard, *Du chaudron de Gundestrup aux mythes classiques*, *Latomus* 13 (1954), s. 384-389.

⁴³⁵ D.M. Robinson, *Unpublished vase*, s. 13.

⁴³⁶ Z uwagi, że nie przedstawiono na stronie (B) Medei, nie zostanie ona tutaj zaprezentowana.

przebiegać rytuał *reiunevatio* barana⁴³⁷. Topos ten występuje (oprócz Apollodora i Diodora) także u Owidiusza w *Metamorfozach* i Hygina w *Fabulae*:

mox ubi pollicita est, 'quo sit fiducia maior
muneris huius' ait, 'qui vestri maximus aevo est
dux gregis inter oves, agnus medicamine fiet.
protinus innumeris effetus laniger annis
attrahitur flexo circum cava tempora cornu;
cuius ut Haemonio marcentia guttura cultro
fodit et exiguo maculavit sanguine ferrum,
membra simul pecudis validosque venefica sucos
mergit in aere cavo: minuunt ea corporis artus
cornuaque exurunt nec non cum cornibus annos,
et tener auditur medio balatus aeno:
nec mora, balatum mirantibus exsilit agnus
lascivitque fuga lactantiaque ubera quaerit⁴³⁸.

*Abyście jeszcze więcej ufali mej sztuce,
rzecze, przyprowadźcie najstarszego barana
z trzody, wnet stanie się dzięki temu lekowi
jagnięciem. Wkrótce przyprowadzają starego barana
z pokrętnym na głowie. Medea nóż hemoński wbija
w jego gardziel i krwią starczą zmazuje żelazo.
Zaraz jego członki zanurzyła w kotle pełnym gęstego wywaru.
Od razu zmniejsza się ciało barana, znikają rogi, a
z rogami starość i oto młode jagnię z kotła beczy.
Wszyscy się dziwią, a ono zaraz wyskakuje, swawolnie
bryka i szuka wymienia matki, przeł. S. Stabryła.*

⁴³⁷ Oprócz wymienionych autorów, motyw śmierci Peliasa i rytuał odnowienia pojawia się również u Palaphea. 44.3; Paus. 8.11.2; Zen. Cent. 4.92; Plaut. Ps. 868; Cic. Sen. 23.83; Nic. Damas. 90.54; Tzet. ad Lyc. 175.

⁴³⁸ Ov. Met. 7.297-321.

Podobną, choć nieco krótszą wersję tego rytuału podaje Hygin. Autor ten wspomina jedynie, że Medea za pomocą magicznego napoju (*venenum*) odprawiła czary (*multa miracula*), w wyniku których wyskoczył z miedzianego kotła młody baranek:

Medea (...) caliginem eis obiecit et ex uenenis multa
miracula fecit quae ueri similia esse uiderentur,
arietemque uetulum in aënum coniecit,
unde agnus pulcherrimus prosiluisse uisus est⁴³⁹.

*Medea rozsiała między nimi mgłę i z magicznego
napoju wiele niezwykłych rzeczy uczyniła, które
wydawały się być podobne rzeczywistości,
i podstarzałego barana do miedzianego
kotła wrzuciła, skąd wydawało się, że
najpiękniejszy baranek wyskoczył, przeł. J. Dworniak.*

*Dwie attyckie amfory czarnofigurowe, ok. 520 – 500 r. p.n.e., Medea odmładzająca barana
w towarzystwie Peliasa, Sotheby's, London/Summa Galleries, Beverly Hills.*

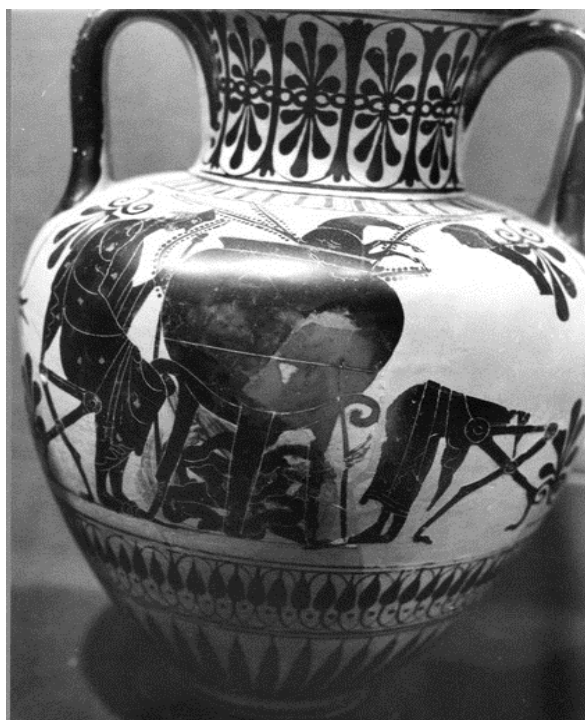
Kolejne dwa naczynia, na których malarz umieścił scenę z baranem i kotłem, powstały również w latach 520 – 500 p.n.e. Z uwagi na fakt, że prezentują identyczną scenę figuralną i prawdopodobnie wyszły spod ręki jednego malarza, zostaną omówione razem. Są to czarnofigurowe amfory o attyckiej proveniencji. Miejsce znalezienia oraz ich wykonawca są nieznane. Jedna z amfor obecnie znajduje się w zbiorach Galerii Sotheby's w Londynie, druga zaś w Summa Galleries w Beverly Hills⁴⁴⁰. Formą i zdobieniem naczynia nawiązują do wcześniejszych dwóch waz. Pozwala to na stwierdzenie, że wykonano je w podobnym okresie. Naczynia te, według mojej wiedzy, dotychczas nie zostały opublikowane, co skutkuje znikomymi informacjami na ich temat.

Scena figuralna na brzuscu amfor również nawiązuje tematem do *reiunevatio*, w którym biorą udział dwie osoby. Ponownie centrum kompozycji stanowi *dinos* umieszczony na trójnogu i znajdujący się nad paleniskiem. Podobnie jak na poprzednich dwóch naczyniach tak i tu z kotła wyłania się baran, którego pysk skierowany jest w prawą

⁴³⁹ Hyg. *Fab.* 24.

⁴⁴⁰ Nr kat. 8.12.1980, NO. 227, BAD 5602/Summa Galleries: 2129; BAD 9030813.

stronę. Na lewo od paleniska artysta umieścił postać mężczyzny, który przygląda się całemu rytuałowi. Analogicznie jak przy amforze z British Museum, jego podeszły wiek zaznaczono za pomocą białych włosów i brody, które na fotografii są mało widoczne⁴⁴¹. Również tutaj został on ukazany w pozycji siedzącej na *diphrosie*, z laskę trzymaną w dłoni⁴⁴². Jego okrycie składa się z chitonu i himationu zdobionego gdzieniegdzie ornamentem punktowym. Draperie zaznaczono białą farbą (fot. 21, 22).



21. Attycka amfora czarnofigurowa, strona (A), ok. 520 – 500 r. p.n.e., *Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliasa*, Sotheby's market, Nowy Jork.

W przypadku czarnofigurowej amfory z Nowego Jorku, prezentowanej na powyższym zdjęciu, kobieca postać została umieszczona po lewej stronie na *difrosie*. Być może w ten sposób artysta chciał zaznaczyć, że spełnia ona magiczny rytuał lub podkreślić

⁴⁴¹ Na temat przedstawienia starców w malarstwie wazowym, zob. J. Latacz, *Homer. Der Mythos von Troia in dichtung und Kunst*, München 2008, s. 355-356; E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure iconography between 510 and 475 B.C.*, Rahden 2010, s. 29, fig. 12.4.

⁴⁴² Szerzej na temat *diphroi*, zob. *Dictionary of Furniture. Third Edition, (diphros okladias)*, Ch. Boyce, T. Butler (ed.), New York 2014. s. 86. Na temat różnych typów mebli obecnych w starożytnych greckich domach wraz z ich krótką charakterystyką, zob. A. Whitham, *Furniture of Ancient Greece. History and Thought of Western Man*, Illinois 1997; G.M. Richter, *The Furnishings of Ancient Greek Houses*, *Archaeology* 18 (1965), s. 26-33. Warto odnieść się również do pionierskiej pracy Giseli Richter poświęconej wyposażeniu domowemu Greków, Etrusków i Rzymian, w której autorka przedstawiła bogactwo wzornictwa i źródeł literackich, związanych z wnętrzami w epoce archaicznej i klasycznej, zob. G.M. Richter, *Furniture of the Greeks, Etruscans, and Romans*, New York 1966.

jej boski status⁴⁴³. Niewykluczone również, że takie ukazanie kobiety ma w tym przypadku symbolizować jej dojrzały wiek⁴⁴⁴.

Na poniższej amforze z Beverly Hills, podobnie jak na tej z Nowego Jorku postać kobiety zachowała się fragmentarycznie, co nie pozwala jednoznacznie stwierdzić jak jest ubrana. Jednak z uwagi na podobieństwo do naczynia z Harvard Museum, można przyjąć, że analogicznie malarz ukazał ją w chitonie i himationie, którego fałdy zaznaczono białą farbą. Podobnie jak w przypadku amfory z Grupy Medei i Grupy Leagrosa odsłonięte fragmenty ciała kobiecych postaci oraz włosy i broda Peliasa pierwotnie pokryte były białą farbą⁴⁴⁵.

Na drugim planie, pomiędzy postaciami znajduje się motyw łańcucha bluszczu. Kompozycję figuralną otacza ornament składający się z dwóch palmet i kwiatów lotosu połączonych ze sobą liniami, który umieszczono pod każdym z imadeł. Dolna granica sceny na brzuscu została zaznaczona poprzez poziomą linię, tworzącą grunt, po którym poruszają się postaci.

Jedynie na podstawie wcześniejszych przedstawień i przeprowadzonej analizy porównawczej można stwierdzić, że autor naczyń ozdobił je sceną z epizodu mitu o Medei, w którym czarodziejka prezentuje Peliasowi swoje magiczne umiejętności⁴⁴⁶.

W tym miejscu należy się odwołać do źródeł literackich. Według jednej wersji mitu, którą przedstawił Diodor Sycylijski, piszący prawie 450 lat później Medea udała się do Peliasa jako starsza kobieta oznajmiając mu, że bogini Artemida postanowiła go odmłodzić. Zaskoczony władca nie uwierzył czarodziejce, jednak ta obiecała mu, że dowiedzie słuszności swoich słów, używając magii na własnym ciele (ἐκπληττομένου δὲ τοῦ βασιλέως

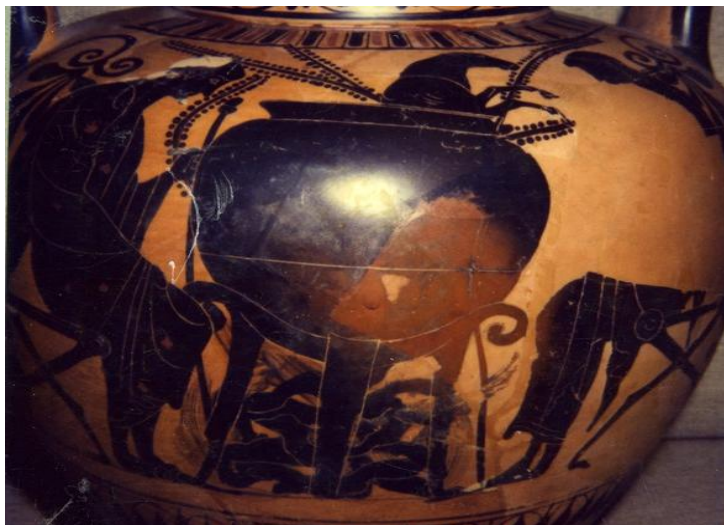
⁴⁴³ Liczne przykłady krzesel, na których przedstawiano siedzących bogów można znaleźć w sztuce. Takim *exemplum* jest fryz z Partenonu, gdzie artysta ukazał boskie postacie na *diphroi*. Krzesła te używano również przy uroczystych ceremoniach, zob. V. Kamperidou, V. Vasileiou, *Ancient Greek Furniture: source of inspiration for the designers and manufacturers of modern times*, *Proceedings of the XXVIth International Conference Research for Furniture Industry*, s.v. 2013, s. 58.

⁴⁴⁴ Mimo, że artyści w malarstwie wazowym ukazywali starość poprzez nałożenie białej farby na włosy bohaterów w podeszłym wieku, to ten sposób ukazania wieku postaci był rzadko stosowany w przypadku kobiet, co może tłumaczyć ewentualny brak tej barwy na włosach kobiecej postaci z omawianych amfor, zob. S. Pfisterer-Haas, *Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst*, Frankfurt am Main 1989, s. 21f. Ponadto malarze niechętnie przedstawiali kobiety, zaznaczając ich starość ze względu na negatywne skojarzenia ze starością oraz ideał piękna i kalokagathię przyjętą w ikonografii, zob. D. Gorzelny, *An Unwelcome Aspect of Life*, s. 160.

⁴⁴⁵ Por. przedstawienie z amfory z British Museum z Grupy Leagrosa.

⁴⁴⁶ Por. inne przedstawienia z tego podrozdziału.

τὸ παράδοξον τῶν λόγων, ἐπαγγείλασθαι τὴν Μήδειαν παραχρῆμα ἐπὶ τοῦ σώματος ἑαυτῆς τὰς τοῦτων πίστεις παρέξεσθαι)⁴⁴⁷.



22. Attycka amfora czarnofigurowa, strona (A), ok. 520 – 500 r. p.n.e., *Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliasa*, Summa Galleries, Beverly Hills.

Rzekła bowiem do jednej z córek Peliasa, aby ta przyniosła czystą wodę. Medea zaś zamknęła się w małej komnacie i dokładnie przemyśla całe ciało, używając do tego potęgi magicznych ziół (εἰποῦσαν γὰρ μιᾷ τῶν Πελίου θυγατέρων καθαρὸν ἐνεγκεῖν ὕδωρ (...), φασὶν εἰς οἰκίσκον τινὰ συγκλείσασαν ἑαυτὴν καὶ περινιψαμένην τὸ σῶμα πᾶν ἀποκλύσασθαι τὰς τῶν φαρμάκων δυνάμεις). Czarodziejka powróciła do swojej młodej postaci, wprawiając wszystkich obecnych przy tych wydarzeniach w zdumienie. Zarówno Pelias jak i jego córki doszli do wniosku, że to boska opatrność sprawiła, że starucha zmieniła się w młodą i piękną kobietę⁴⁴⁸.

Do dnia dzisiejszego pełna interpretacja scen znajdujących się na tym naczyniu nie została opublikowana, zatem analiza przedstawienia na brzuścu, jest więc moją własną próbą odczytania ikonografii sceny figuralnej ukazanej na naczyniu. W przypadku tej wazy nie można jednoznacznie stwierdzić, czy artysta chciał ukazać Medeę, jako staruszkę czy jako bóstwo. Jeśli jednak przyjmiemy tę pierwszą wersję, to jedynym jak dotąd znanym źródłem literackim, w którym czarodziejka ukazana została jako kobieta w podeszłym wieku, jest Diodor Sycylijski. Historyk musiał zatem zaczerpnąć tę wersję z jakiegoś innego

⁴⁴⁷ D.S. 4.51.5: *Król był pełen zdumienia z powodu tych niezwykłych słów, lecz Medea, jak powiadali, obiecała mu, że tu i teraz na swoim ciele przedstawi dowód tego, co głosiła*, przeł. J. Dworniak.

⁴⁴⁸ D.S. 4.51.5: ἀποκατασταθεῖσαν δ' εἰς τὴν προϋπάρχουσαν διάθεσιν καὶ φανεῖσαν τῷ βασιλεῖ καταπλήξασθαι τοὺς ὁρῶντας, καὶ δόξαι τινὶ θεῶν προνοίᾳ μεταλλάχεναι τὸ γῆρας εἰς παρθένου νεότητα καὶ κάλλος περιβλεπτον.

działa lub tradycji ustnej. Być może epizod ten znajdował się w poemacie *Naupaktia* – jeśli przyjmiemy, że napisano go w VI w. p.n.e., gdzie autor odwołał się do wydarzeń z Jolku, mówiąc o śmierci Peliasa. Niewykluczone również, że takie ukazanie postaci Medei miało przyrównać ją do osoby Peliasa, ukazując ich wyższy status – w tym przypadku królewskie pochodzenie obu bohaterów⁴⁴⁹.

Attycka hydria czarnofigurowa, Grupa Leagrosa, ok. 510 – 500 r. p.n.e., Vulci, Medea odmładzająca barana w towarzystwie Peliasa i jednej z Peliad, British Museum, Londyn.

Kompozycja figuralna tego naczynia nawiązuje do amfory z British Museum. Jest to attycka hydria czarnofigurowa, znaleziona w Vulci, którą datuje się na lata 510 – 500 p.n.e.⁴⁵⁰ Beazley przypisał tę wazę do Grupy Leagrosa (Grupa Londyńska B 338)⁴⁵¹. Podobnie jak amfora z Grupy Medei, pierwotnie naczynie to znajdowało się w zbiorach prywatnych kolekcji Luciena Bonapartego, księcia Canino. W roku 1843 trafiła do British Museum⁴⁵² (fot. 23).

Kształt tej czarnofigurowej hydrii o wysokości 43,18 cm był typowy dla attyckich naczyń powstałych w ostatnim kwartale VI w. p.n.e., które produkowano do około roku 425 p.n.e.⁴⁵³ Kompozycja sceny figuralnej na brzuścu również nawiązuje do jednego z epizodów mitu o Medei. Centrum stanowi *dinos* umieszczony na trójnogu i ustawiony nad paleniskiem. Z wnętrza kotła wystaje *baran (krios)*, skierowany w prawą stronę. Znajduje się tu kobieca postać zwrócona w lewą stronę, trzymająca prawą dłoń nad kotłem, co zapewne symbolizuje wypowiedanie przez nią magicznych zaklęć⁴⁵⁴. Ubrana jest w długi, haftowany chiton i himation, którego koniec ma przerzucony przez lewe ramię. Draperie szat zaznaczono białą farbą. Długie, kręcone włosy kobiety, które opadają jej kaskadą na plecy,

⁴⁴⁹ Szerzej na temat historii „siedzenia” i związanej z tym symboliki, zob. J. Pynt, J. Higgs (ed.), *A History of Seating 3000 BC to 2000 AD. Functions Versus Aesthetics*, New York 2010.

⁴⁵⁰ Hydria, po gr. ὑδρία od ὕδωρ – woda. Z reguły naczynie to służyło do przechowywania wody, jednak nie zawsze. Ksenofont podaje, że wrzucano do nich głosy, zob. Xen. *Hell.* 1.7.9. Natomiast Izokrates wyjaśnia, że *hydriai* służyły jako urny, gdzie trzymano nazwiska sędziów, zob. Isoc. 17.33.

⁴⁵¹ ABV 358. Z kolei na podstawie analizy stopki hydrii, Hansjörg Bloesch przypisał tę wazę do tzw. Malarza Club-foot, który działał w latach 510–500 p.n.e., zob. H. Bloesch, *Stout and Slender in the Late Archaic Period*, JHS 71 (1951), s. 36.

⁴⁵² Nr inw. 1843.11-3.59 (B 328); ABV 363.42; Addenda² 97; CVA London, British Museum 6, III.H.E.7, tabl. 345,346,348, fot. 86.4, 87.1, 89.2; LIMC Pelias 11; BAD 302037.

⁴⁵³ M. Cook, *Greek Painted Pottery*, s. 223-224. Według typologii Richter, Milne 1935 hydria ta należy do typu I, który charakteryzował się wydzieloną z brzuśca szyją, ramionami osadzonymi niemal horyzontalnie, nieco wydłużonym brzuścem oraz stopką typu dyskoidalnego lub typu torus. Pionowo osadzone imadła nawiązywały do techniki wyrobu metali, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 12. Imadła i stopka hydrii były glazurowane jedynie od zewnątrz, z wyjątkiem szyi i wylewu, które rzemieślnik pokrywał glazurą także wewnątrz naczynia, zob. T. Schreiber, *Athenian Vase Construction. A Potter's Analysis*, New York 1999, s. 117.

⁴⁵⁴ Por. amforę z Grupy Medei znajdującą się obecnie również w British Museum.

przepasane są purpurową wstążką. Tuż przy jej nogach, po prawej stronie, wyłania się postać nagiego mężczyzny z brodą, który podsyca ogień.



23. Attycka hydria czarnofigurowa, strona (A), Grupa Leagrosa, ok. 510 – 500 r. p.n.e., Vulci, *Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliasa i jednej z Peliad*, British Museum, Londyn.

Po lewej stronie naczynia również znajdują się dwie postacie. Najbliżej *dinosu* stoi kobieta, ubrana w długi chiton i zarzucony na niego ornamentowany himation. Jej włosy, opadające na ramiona, przepasane są purpurową wstążką. Ma wyciągniętą lewą dłoń w stronę kotła, wskazując na scenę, która się przed nią rozgrywa. Głowę odwraca w kierunku siedzącego mężczyzny, ubranego w haftowany himation. W lewym ręku trzyma on berło, które symbolizuje jego władzę królewską. Analogicznie jak na poprzednich naczyniach z tą postacią, wiek mężczyzny podkreślono stosując białą farbę na włosach i brodzie. Podobnie odkryte części ciała kobiet zaznaczono na białą, natomiast mężczyźni mają barwę czarną⁴⁵⁵. Scenę od dołu zamyka cienka, czarna linia tworząca grunt, po którym stąpają postacie. Pomiedzy nimi na drugim planie malarz umieścił floralny motyw wici roślinnych. Scena figuralna flankowana jest po obu stronach podwójnym motywem liści bluszczu (fot. 24).

Interpretacja poniższej sceny jest analogiczna do poprzednich. Artysta namalował tutaj epizod z mitu o Medei, która ukazuje swoje magiczne zdolności Peliasowi i jednej

⁴⁵⁵ J.E. Harrison, D.S. MacColl, *Greek Vase Painting*, s. 10.

z Peliad⁴⁵⁶. Waza ta różni się od wcześniej analizowanych tym, że umieszczono na niej postać mężczyzny, który podsyca ogień pod kotłem. Donald Mastronarde zinterpretował go jako Jazona, którego obecność ma symbolizować udział herosa w zamordowaniu Peliasa⁴⁵⁷.



24. Detal z attyckiej hydrii czarnofiguralnej, strona (A), Grupa Leagrosa, ok. 510 – 500 r. p.n.e., Vulci, *Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliasa i jednej z Peliad*, British Museum, Londyn.

W opozycji do tej tezy stoi Spance uważający, że rola podtrzymującego ogień w palenisku mogła przypaść każdemu. Podając kontrargumenty badacz odwołał się do Thomasa Carpentera, który analizował scenę z czarnofiguralnej amfory datowanej na około 540 r. p.n.e., przedstawiającej Tezeusza trzymającego za szyję Minotaura. Całemu zajściu przyglądały się cztery postaci niepełniące żadnej znaczącej roli w wydarzeniach, były jedynie odserwatorami. Tym samym Carpenter zauważył, że *choć obserwujący całą scenę mogą być interpretowani jako młodzi Ateńczycy, to podobne przedstawienia pojawiają się we współczesnych temu naczyniu scenach, w których takie postacie nie muszą mieć żadnych konotacji z danym mitem. Mogą natomiast stanowić część utartego schematu projektowania waz*⁴⁵⁸. W związku z tym Spance uznał, że postaci pomagającej rozpalać ogień nie należy identyfikować z Jazonem, a jedynie z figurą stanowiącą część schematu kompozycyjnego, która nie ma większego znaczenia przy interpretacji całej sceny⁴⁵⁹.

Ukazana na hydrii scena figuralna, podobnie jak ta z amfory należącej do Grupy Medei, ma swoje odniesienie w źródłach literackich. Nawiązują do niej m.in. Apollodor,

⁴⁵⁶ Por. wcześniejsze przedstawienia z Peliasem z tego rozdziału.

⁴⁵⁷ D. Mastronarde (ed.), *Euripides*, s. 48. Za taką interpretacją opowiadają się również inni naukowcy, zob. ABV 358; Addenda² 97.

⁴⁵⁸ Th.H. Carpenter, *Art And Myth in Ancient Greece*, London 1991, s. 161-162.

⁴⁵⁹ Swoją argumentację Spance oparł również na odniesieniu do ikonografii, gdzie na jednej z waz ukazano śmierć Talosa, do której przyczynił się m.in. Jazon. Udział herosa w takiej walce jako kapitana statku i pomysłodawcy całej podróży, był czymś naturalnym. Ponadto badacz zauważył, że Jazona ukazywano w różnych momentach swojej wyprawy i zaznaczano jego osobę. Natomiast na tej hydrii, mężczyzna jest jedynie postacią drugoplanową, zob. S. Spance, *The Image of Jason*, s. 115.

Diodor Sycylijski, Hygin czy Owidiusz⁴⁶⁰. Z uwagi na fakt, że ich dzieła były cytowane przy omawianiu wcześniejszych waz, w tym miejscu jedynie o nich wspomina.

Attycka amfora czarnofigurowa, Grupa Leagrosa (?), ok. 510 – 500 r. p.n.e., Medea odmładzająca barana w towarzystwie Peliad i Peliasa, Bonhams Market, Londyn.

Ta attycka amfora czarnofigurowa początkowo należała do francuskiej kolekcji prywatnej tworzonej w latach 1930-1960. Niestety, nie znamy nazwiska jej właścicieli. Naczynie datowane jest na lata 510 – 500 p.n.e. i zostało wykonane prawdopodobnie przez artystę z Grupy Leagrosa. Obecnie waza znajduje się w Galerii Bonhams w Londynie i należy do zbiorów prywatnych⁴⁶¹. Według mojej wiedzy nie została ona jak dotąd opublikowana, a wszelkie informacje na jej temat pochodzą ze strony galerii⁴⁶².

Amfora mierzy 31,2 cm wysokości, w niektórych jej miejscach obecne są ślady po naprawach i rekonstrukcji (**fot. 25**). Centrum kompozycji brzuśca stanowi *dinos* umieszczony na trójnogu i ustawiony nad paleniskiem. Z jego wnętrza wylania się baran, którego łeb skierowany jest w prawą stronę natomiast reszta tułowia w lewo. Dalej znajdują się dwie postaci, kobieta ubrana w haftowany peplos, która wskazuje na kocioł ze zwierzęciem. Za jej plecami umieszczono łysego mężczyznę szczelnie okrytego himationem. Jego siedząca pozycja, laska w prawej dłoni oraz brak włosów na głowie mają podkreślać jego starczy wiek⁴⁶³.

Po lewej stronie również widnieją dwie postaci, które przyglądają się całej scenie, są to kobiety ubrane w haftowane *peploi*. Kompozycja po obu stronach flankowana jest motywem palmet (**fot. 26**).

⁴⁶⁰ Apollod. 1.9.27; D.S. 4.52.2; Palaphea. 44.3; Paus. 8.11.2; Zen. *Cent.* 4.92; Plaut. *Ps.* 868; Cic. *Sen.* 23.83; Ov. *Met.* 7.297-349; Hyg. *Fab.* 24; Nic. Damas. 90.54; Tzet. ad Lyc. 175.

⁴⁶¹ Nr inw. 192; BAD 9029262.

⁴⁶² www.bonhams.com/auctions/16853/lot/192/ (dostęp 21.02.2017).

⁴⁶³ Takie ukazywanie postaci, podobnie jak siwe włosy i broda, było typowym zabiegiem stosowanym przez artystów już od VII w. p.n.e., aby zaznaczyć podeszły wiek bohatera. Według Patrizi Emery malarze przedstawiali w ten sposób nie tylko starość, ale także związek pokoleniowy bohaterów scen, zob. P. Birchler Emery, *Old-Age Iconography in Archaic Greek Art*, *Mediterranean Archaeology* 12 (1999), s. 17-28.



25. Attycka amfora czarnofigurowa, strona (A), Grupa Leagrosa (?), ok. 510 – 500 r. p.n.e., *Medea odmładzająca barana w towarzystwie Peliad i Peliasa*, Bonhams Market, Londyn.



26. Detal z attyckiej amfory czarnofigurowej, strona (A), Grupa Leagrosa (?), ok. 510 – 500 r. p.n.e., *Medea odmładzająca barana w towarzystwie Peliad i Peliasa*, Bonhams Market, Londyn.

Interpretacja powyższej sceny jest tożsama z poprzednimi: Medea w obecności siedzącego Peliasa i jego córek pokazuje swoje magiczne zdolności, odmładzając starego barana. Niestety z uwagi na fakt, że naczynie to nie zostało według mojej wiedzy jak dotąd opublikowane, wszelka dyskusja na jego temat jest utrudniona.

Attycka amfora czarnofigurowa, Grupa Leagrosa, ok. 500 r. p.n.e., Medea odmładzająca barana w towarzystwie córek Peliasa, Kyoto Greek Roman Akira Ninagawa Museum, Japonia.

Kolejne z przedstawionych naczyń – amfora czarnofigurowa, która obecnie znajduje się w Kyoto Greek Roman Akira Ninagawa Museum w Japonii, nawiązuje do sceny

z barabem i kotłem⁴⁶⁴. Datowana jest na ok. 510 – 500 r. p.n.e.⁴⁶⁵ Przez nieznanego autora została przypisana do Grupy Leagrosa⁴⁶⁶ (fot. 27).



27. Attycka amfora czarnofigurowa, strona (A), Grupa Leagrosa, ok. 500 r. p.n.e., *Medea odmladzająca barana w towarzystwie córek Peliasa*, Kyoto Greek Roman Akira Ninagawa Museum, Japonia.

Brzusiec amfory strony (A) ozdobiony jest sceną figuralną. Centrum jej kompozycji stanowi *dinos* umieszczony na trójnogu i ustawiony nad paleniskiem. Z jego wnętrza wyłania się baran, skierowany w prawą stronę. Obok stoją dwie kobiece postaci, które przyglądają się całej scenie z zaciekawieniem. Ubrane są w gładkie peplosy, których fałdy zaznaczono białą farbą.

Po lewej stronie kotła również znajduje się kobieca postać z wyciągniętą lekko do góry lewą dłonią, która zapewne ma symbolizować wypowiedanie zaklęcia⁴⁶⁷. Prawą ręką przytrzymuje skrawek swojej szaty. Podobnie jak na pozostałych naczyniach, ubrana jest w długi chiton i haftowany himation z zaznaczoną na białą draperią. Pomiedzy figurami, w tle, malarz umieścił floralny motyw składający się z liściastych gałęzi. Scena figuralna flankowana jest po obu stronach motywem palmet i kwiatów lotosu połączonych ze sobą liniami. Dolną granicę sceny wyznacza pozioma linia, stanowiąca grunt, po którym stąpają

⁴⁶⁴ Nr inw. 31; LIMC Peliades 8; BAD 3494.

⁴⁶⁵ Rok 510 p.n.e. podaje Vojatzi, zob. M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 174, natomiast 500 r. p.n.e. m. in. S. Spance, *The image of Jason*, fig. nr 079.

⁴⁶⁶ Por. amforę z Harvard Museum.

⁴⁶⁷ Por. amfory z British Museum: B 221 i B 328.

postacie. Podobnie jak w przypadku pozostałych naczyń, odsłonięte fragmenty ciała kobiecych postaci zaznaczono białym kolorem, co miało charakteryzować ich płęć⁴⁶⁸ (fot. 28).



28. Detal z attyckiej amfory czarnofiguralnej, strona (A), Grupa Leagrosa, ok. 500 r. p.n.e., *Medea odmładzająca barana w towarzystwie córek Peliasa*, Kyoto Greek Roman Akira Ninagawa Museum, Japonia.

Według Simon artysta ukazał tutaj Medeę, która chce pokazać Peliadom swoje magiczne zdolności, odmładzając starego barana⁴⁶⁹. Przeciwniczką tej tezy jest Matha Vojatzi, która nie podając argumentów „za”, doszła jednak do wniosku, że jest to scena z magicznego rytuału, który odprawiają trzy córki Peliasa⁴⁷⁰.

Warto jednak zwrócić uwagę na to, że kobieta stojąca po lewej stronie jest inaczej ubrana niż pozostałe dwie, bowiem prócz chitonu ma jeszcze zarzucony na niego himation. Pozostałe kobiety, identyfikowane jako Peliady, mają praktycznie identyczne stroje. Być może w ten sposób malarz chciał zaznaczyć ich pokrewieństwo i odróżnić je od stojącej po lewej stronie Medeii.

W tym miejscu ponownie warto odnieść się do autorów starożytnych, którzy zawarli podobny motyw w swoich dziełach⁴⁷¹. Spośród nich na uwagę zasługuje piszący w II w. n.e. grecki periegeta – Pausaniasz, który wspomina, w jaki sposób Medea starała się przekonać córki króla o swoich magicznych zdolnościach:

⁴⁶⁸ Por. przyp. Inne przedstawienia z tego podrozdziału.

⁴⁶⁹ E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 19.

⁴⁷⁰ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 133; BAD 3494.

⁴⁷¹ Apollod. 1.9.27; D.S. 4.51.5-6; Palaphea. 44.3; Zen. Cent. 4.92; Plaut. Ps. 868; Cic. Sen. 23.83; Nic. Damas. 90.54; Tzet. ad Lyc. 175.

ὥς γὰρ δὴ ἀφίκετο ἡ Μήδεια ἐς Ἰωλκόν, αὐτίκα ἐπεβούλευε τῷ Πελῖα, τῷ ἔργῳ μὲν συμπράσσουσα τῷ Ἰάσονι, τῷ λόγῳ δὲ ἀπεχθανομένη. ἐπαγγέλλεται τοῦ Πελίου ταῖς θυγατρῶσιν ὡς τὸν πατέρα αὐταῖς, ἣν ἐθέλωσιν, ἀποφανοῖ νέον ἀντὶ γέροντος παλαιοῦ: κατασφάξασα δὲ ὅτῳ δὴ τρόπῳ κριὸν τὰ κρέα ὁμοῦ φαρμάκοις ἐν λέβητι ἤψησεν, οἷς ἐκ τοῦ λέβητος τὸν κριὸν τὸν ἐψόμενον ἄρνα ἐξήγαγε ζῶντα⁴⁷².

Otóż, kiedy Medea przybyła do Jolkos, od razu zaczęła knuć zradę przeciw Peliasowi, faktycznie współdziałając z Jazonem, pozornie zaś usposobiona względem niego niezyczliwie. Oto oznajmiła córkom Peliasa, że jeśli tylko zechcą, ona gotowa jest przywrócić młodość ich sędziwemu ojcu. Dla przykładu zabiła jakimś sposobem starego barana, ugotowała w kotle jego mięso wraz z ziołami, a dzięki ich działaniu wyjęła z kotła żywe jagnię, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska.

Zaprezentowane w dalszej części tego podrozdziału wazy z motywem *reiunevatio* barana, w którym bierze udział Medea, Peliady i Pelias wykonano w latach 500 – 480 p.n.e. Są to czerwonofigurowy *kylix* i dwie czarnofigurowe *oinochoe*. Zwróciłam tutaj uwagę na datę ich powstania nieprzypadkowo, bowiem zostały one wyprodukowane w okresie, w którym nastąpiły zmiany nie tylko społeczno-polityczne, ale także kulturowe. Te pierwsze były uwarunkowane wprowadzeniem reform Klejstenesa w roku 508 – 507 p.n.e., a następnie wybuchem Wojen Perskich, których początek wiązał się z powstaniem Greków przeciw Persom w roku 499 p.n.e. Następnie w roku 490 p.n.e. Ateny zwyciężyły w bitwie pod Maratonem. W roku 480 p.n.e. miasto zostało spalone przez wojska Kserksesa i ostatecznie Ateńczycy zwyciężyli Persów pod Salaminą⁴⁷³.

W tym też czasie narodziła się krótkotrwała hegemonia Aten, co łączyło się z rozkwitem sztuki i kultury Hellenów. Między rokiem 500 a 480 p.n.e. zaczęły być widoczne także zmiany w malarstwie wazowym, które łączyło w sobie jeszcze archaiczne formy oparte na tektonice z klasyczną równowagą i statyką. Należy jednak pamiętać, że modyfikacje te nastąpiły nie tylko w manufakturach ceramicznych, ale były zauważalne niemal w każdej dziedzinie sztuki, w malarstwie, w rzeźbie czy w architekturze⁴⁷⁴.

⁴⁷² Puas. 8.11.2.

⁴⁷³ Szerzej na temat samych wojen perskich, zob. m.in. P. Green, *The Greco-Persian Wars*, Berkley-Los Angeles, London 1998.

⁴⁷⁴ T.B.L. Webster, *Attic Vase Painting During the Persian Wars, Greece and Rome 1* (1932), s. 137. Za koniec zmagania Greków z Persami Webster uważa rok 448 p.n.e. kiedy to nastąpił pokój w Kallias.

Około roku 500 p.n.e. w malarstwie pojawiają się skróty perspektywiczne w przedstawieniach postaci, które wprowadził do swoich malowideł, według Pliniusza Kimon z Kleonaj⁴⁷⁵. Jak zauważył Jerome Pollitt, innowacje, które historyk przypisuje Kimonowi, rozwinęły się w czasie tzw. Epoki Pionierów ateńskiego malarstwa czerwonofigurowego w latach 525 – 500 p.n.e.⁴⁷⁶

Styl malarstwa wazowego w tym okresie stanowił kontynuację już uprzedniego czarno i czerwonofigurowego. Zmieniła się natomiast perspektywa. Podobnie jak wcześniej stosowano ten sam typ zaznaczania mięśni, draperii czy fałdowania tkanin. Artyści jednak starali się przedstawiać postacie w ruchu, co spowodowało zmianę sposobu ukazywania draperii. Pod koniec VI p.n.e. malarze zaznaczali dolne ich krawędzie poprzez linie biegnące w dwóch kierunkach (w górę i w dół), między którymi znajdowała się plisa, co powodowało schematyczny efekt dynamizacji. Zaczęto układać plisy nieco wyżej, zwężając ich szerokość i przesuwając poszczególne fałdy bliżej siebie. Tym samym fałdowania chitonu były bogate w zakrzywione linie, co powodowało wrażenie ekspresyjności i sugerowało ruch⁴⁷⁷.

Te zmiany można zauważyć również w literaturze. Szczególnie jest to widoczne w twórczości Pindara, który w swoich utworach dawał moralizatorskie wskazówki. Tak jak w *IV Odzie Pytyjskiej*, powstałej w roku 462 p.n.e., gdzie autor mówi, aby *nie wypędzać dobrego człowieka*, odnosząc się do fatalnego epizodu z Jazonem i Peliasem. Przykładem zmian w architekturze, może być Skarbiec Ateńczyków w Delfach, który został wzniesiony z początkiem V w. p.n.e. Była to budowla dorycka typu *templum in antis*, mająca dwie kolumny w pronaosie. Do jej budowy użyto marmuru paryjskiego, a jej oprawę – rzeźby i metopy wykonano z marmuru pentelickiego. Świątynia ta jest najwcześniejszym przykładem, gdzie do budowy wykorzystano kamień sprowadzony z innych terenów, zob. M.L. Bernhrad, *Sztuka grecka. Sztuka V w. p.n.e.*, Warszawa 1975, s. 135. Ponadto warto wspomnieć o rzeźbach znajdujących się na wschodnim frontonie świątyni Aphaia w Egynie, które opisał Thomas Webster w swoim artykule z 1931 r., zob. T.B.L. Webster, *The Temple of Aphaia at Aegina*, JHS 51, cz. II (1931), s. 179-183; D. Mackenzie, *The East Pediment Sculptures of the Temple of Aphaia at Aegina*, BSA 15 (1909), s. 274-307.

⁴⁷⁵ Plin. NH. 35.55-6. Według historyka: *hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes; articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in vestibis rugas et sinus invenit* (Kimon z Kleonaj był wynalazcą *katagrapha*, czyli wyobrażenia postaci z boku, jak również oddawania rozmaitych ruchów oblicza, a więc spoglądania w tył, w górę czy w dół. Zaczął on zaznaczać na kończynach wiązania kości, uwydatniał żyły, a poza tym na szatach wprowadził zmarszczki i fałdy, przeł. I.T. Zawadzcy).

⁴⁷⁶ J.J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1990, s. 125. Chociaż Pliniusz uważa tego artystę za twórcę dużo wcześniej, to datacja jego aktywności wydaje się być potwierdzona przez epigram Symonidesa, który zachował się w Antologii Greckiej, zob. Simon. PLG III fr. 9.758.

⁴⁷⁷ Podobny schemat wykorzystywano przy malowaniu himationów, gdzie początkowo ich draperia zaznaczona była poprzez ostre i proste linie. Stopniowo jednak te linie stały się bardziej zaokrąglone a sama draperia zróżnicowana. Z kolei dolne krawędzie szat (zarówno chitonu jak i himationu) zaznaczano falistą lub nieco zakrzywioną linią, zob. G.M. Richter, *Attic Red-figure Vases. A Survey*, New Haven 1958, s. 63.

Malarze zaczęli zwracać również uwagę na skróty perspektywiczne, a ukazanie postaci w pełnym profilu stało się rzadsze. Małe acz zauważalne zmiany zaszły także w ułożeniu podbródków. Dotychczas ich linia spotykała się z linią szyi, tak, że była mało widoczna. Od około 500 r. p.n.e. linia ta jest bardziej zarysowana tak, aby uwypuklić zarys szczęki⁴⁷⁸.

Sama technika ozdabiania naczyń również uległa zmianom w kontekście poprzedniego okresu. Coraz częściej artyści zaczęli stosować rozcieńczony firnis, który dawał brązowy kolor. Był nakładany na takie partie jak mięśnie, włosy czy draperie chitonów. Czerwoną barwą natomiast posługiwano się przy napisach, opaskach na włosy, wieńcach czy też sznurkach⁴⁷⁹.

Przykładem naczynia, które zostało wyprodukowane w technice czerwonofigurowej i swoim stylem łączy cechy opisane powyżej, a także nawiązuje do *reiunevatio*, jest zachowany fragmentarycznie kyliks, datowany na lata 500 – 490 p.n.e.

Fragmenty attyckiego kyliksu czerwonofigurowego, Euphronios – garncarz, Onesimos – malarz, ok. 500 – 490 r. p.n.e. Medea odmładzająca barana w towarzystwie Peliad, The J. Paul Getty Museum, Malibu.

W latach ok. 500 – 490 p.n.e. powstaje następne naczynie, które również nawiązuje tematem do epizodu mitu o Medeji, w którym czarodziejka dokonuje rytuału odmłodzenia. Jest to czerwonofigurowy kyliks o attyckiej proveniencji, który do naszych czasów zachował się jedynie w kilkunastu fragmentach⁴⁸⁰. Naczynie obecnie znajduje się w zbiorach J. Paul Getty Museum w Malibu⁴⁸¹. Jego dokładną analizę sporządziła w roku 1981 Martha Ohly-Dumm⁴⁸².

Dzięki inskrypcji⁴⁸³ zachowanej na dwóch fragmentach imadeł oraz na tondzie, wiemy, że naczynie to wykonał Eufronios: [E]υφρωνιος ποιησεν⁴⁸⁴. Działalność tego artysty

⁴⁷⁸ E. Langlotz, *Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik*, Leipzig 1920, s. 85; J.D. Beazley, H.G.G. Payne, *Attic Black-figured Fragments from Naucratis*, JHS 49 (1929), s. 269.

⁴⁷⁹ G.M. Richter, *Attic Red-figure*, s. 61-63. Przykładem mogą być naczynia wykonane przez Malarza Brygosa i Makrona z ok. 480 r. p.n.e., gdzie chitony postaci mają opisane powyżej cechy.

⁴⁸⁰ Kylix, z gr. κύλιξ, był naczyniem o dwóch uchwytach (Athen. 11.470e; 478e) z płytką czarą i zazwyczaj wysoką stopką. Przeważnie służył do picia wina, zob. Pherecr. 108.30; Ar. Pl. 1132. Naczynia o tym kształcie były popularne w Attyce od ok. drugiego kwartału VI w. p.n.e. do drugiej połowy IV w. p.n.e, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and names*, s. 25; R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, s. 234-235.

⁴⁸¹ Nr inw. 79.AE.17; 79.AE.19; LIMC Peliades 9; BAD 7507.

⁴⁸² M. Ohly-Dumm, *Medeas Widderzauber auf einer Schale aus der Werkstatt des Euphronios*, The J. Paul Getty Museum Journal 9 (1981), s. 5-22.

⁴⁸³ CIG 4936. O samych inskrypcjach na attyckich wazach pisze Beth Cohen, która w swoim artykule poświęconym tymże podpisom przeanalizowała je i podzieliła na kategorie, poczynawszy od okresu

datowana jest na lata 520 – 470 p.n.e. Specjalizował się w technice czerwonofigurowej i należał on do grupy określanej przez dzisiejszych badaczy jako Pionierzy. W późniejszych latach Eufonios – garncarz sygnował swoje naczynia razem z malarzami takimi jak Makron, Duris czy Onesimos, czego przykładem jest zaprezentowany kylik⁴⁸⁵.

Początkowo analiza inskrypcji znajdujących się na imadłach była niejasna, ponieważ kwestionowano jej autentyczność. Jednak po wnikliwym badaniu Bloesch doszedł do wniosku, że zarówno imadła jak i fragmenty zachowanej stopki naczynia wskazują na mistrzostwo kunsztu garncarskiego Eufoniosa⁴⁸⁶. Za tym, że naczynie zostało wykonane przez tego garncarza przemawiał również fakt, że współpracował on z malarzem Onesimosem. Na podstawie zachowanej sceny stwierdzono, że jego styl jest charakterystyczny dla tego właśnie artysty⁴⁸⁷.

Z tonda zachowało się pięć fragmentów. Na ich podstawie jesteśmy w stanie stwierdzić, że artysta ozdobił je motywem *reiunevatio*, w którym prawdopodobnie brała udział Medea i córki Peliasa⁴⁸⁸. Na pierwszym z nich znajduje się skrawek draperii szaty kobiecej postaci. W lewym ręku trzyma ornamentowany pyxis, w którym zapewne znajdują się różne *pharmaka*, potrzebne do rytuału. Po lewej stronie zachował się róg barana oraz część jego sylwetki, a także runo. Na kolejnym z fragmentów widoczne jest lewe kopyto zwierzęcia, skierowanego w lewą stronę oraz lewa część brzuśca *lebesu* lub *dinosu* z pojedynczym uchwytem. Także po tej samej stronie znajduje się fragment himationu, prawdopodobnie jednej z Peliad, którego kraniec zakończony jest ciężarkami.

Z kolei na trzech odłamkach zachował się niewielkich rozmiarów fragment wylewu *lebesu* lub *dinosu*, z którego wystaje lewe, przednie kopyto barana. Za nim, znajduje się skrawek drapowanego himationu, który należy prawdopodobnie do Medei. Miejscami

archaicznego po klasyczny, zob. B. Cohen, *The Literate Potter: A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases*, *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), s. 49-95.

⁴⁸⁴ Na mniejszym imadle o wymiarach 12 cm długości, artysta umieścił swoje imię - [E]υφρωνιος, z którego zachowało się jedynie sześć liter: ΦΡΟΝΙΟ natomiast na większym o długości 15,5 cm znajduje się czasownik *εποιεσεν*, gdzie przetrwały tylko cztery znaki: ΙΕΣ ΕΝ, zob. D. von Bothmer, *Notes on Makron*, [w:] *The Eye of Greece, Studies in the Art of Athens*, D. Kurtz, B. Sparkes (ed.), Cambridge 1982, s. 46. Według Cohen, Eufonios – garncarz stworzył podpis na imadłach, wzorując się na przedstawicielach pierwszych, wielkich warsztatów ceramicznych, które wytwarzały kyliksy czerwonofigurowe, zob. B. Cohen, *The Literate Potter*, s. 68.

⁴⁸⁵ A.J. Clark, M. Elston, M.L. Hart, *Understanding Greek Vases*, s. 40. Na temat zabytków sygnowanych imieniem Eufoniosa i znajdujących się w J. Poul Getty Museum, zob. M. Robertson, *Euphronios at the Getty*, *The J. Paul Getty Museum Journal* 9 (1981), s. 23-34.

⁴⁸⁶ H. Bloesch, *Formen Attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils*, Bern 1940, s. 72.

⁴⁸⁷ ARV2 313, 318; Paralipomena 358. Ponadto warto porównać czerwonofigurowy kylix, znajdujący się w J.P. Getty Museum, którego autorami są ci sami artyści (nr inw. 86.AE.285).

⁴⁸⁸ LIMC Peliades 9.

można dojrzeć także bordowy firnis. Na kolejnym z kawałków, namalowano wylew kotła ze zdobieniem, składającym się z trzech poziomych linii, które biegły po całej szerokości naczynia. Powierzchnia *lebesu lub dinosu*, według Ohly – Dumm, nosi ślady farby z rozcieńczonym firnisem, którym pokryto również płomienie⁴⁸⁹. Na ostatnim fragmencie widoczna jest środkowa część brzośca należącego do kotła oraz kawałek jednego z ramion trójnogu.

Wśród znalezionych odłamków znajduje się dalsza część motywu z *lebesem* i baranem. Widać na nim palenisko złożone z kłód drewna oraz zaznaczonych brunatnym firnisem płomieni ognia. Ponadto zachowała się dolna część kotła – dwie z trzech podpór trójnogu, na którym ów był umieszczony. Scena figuralna została oddzielona przez malarza Onesimosa⁴⁹⁰ tzw. ornamentem języczkowym, pod którym z kolei widoczny jest motyw palmet otoczonych spiralą. Panel ornamentacyjny kończy szlak złożony z meandra naprzemiennie ułożonego z gwiazdzistą metopą⁴⁹¹. Miejscami zachował się brunatno-czerwony firnis oraz czarna glazura.

Na ostatnich dwóch kawałkach przetrwał fragment głowy jednej z Peliad. Jej włosy, które zaznaczono brązową farbą, oplecione są podwójną przepaską lub diademem, z rozmieszczonymi gdzieś okrągłymi koralikami. Nad postacią widnieje inskrypcja, która pokryta jest czerwonym firnisem. Zdjęcie obok ukazuje również postać jednej z Peliad, która w tym przypadku pierwotnie znajdowała się po prawej stronie *lebesu lub dinosu*. Widoczny jest dolny kawałek jej szaty – drapowany chiton i skrawek himationu, który według Ohly – Dumm, zakończony jest małymi, ołowianymi ciężarkami⁴⁹². Końce materiału zostały ozdobione podwójną lamówką, a fałdy szat zaznaczone czarnym, rozcieńczonym firnisem. Po prawej stronie stojącej Peliady znajduje się ornament w postaci meandra z gwiazdzistą metopą. Motyw ten biegł przez całą oś tonda i znajdował się nieco powyżej tego odłamka⁴⁹³ (fot. 29).

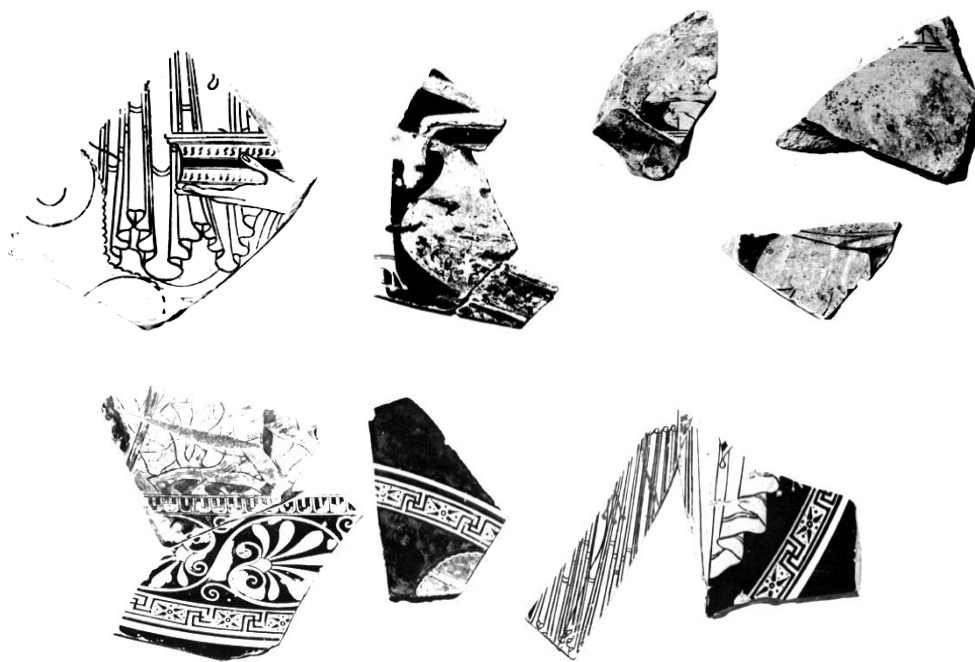
⁴⁸⁹ M. Ohly-Dumm, *Medeas Widderzauber*, s. 9.

⁴⁹⁰ Na temat tego malarza oraz charakterystyki jego twórczości, zob. M. Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge 1992, s. 43-51; B.S. Sparks, *Aspects of Onesimos*, [w:] *Greek Art. Archaic into Classical. A Symposium held at the University of Cincinnati April 2-3 1982*, C.G. Boulter (ed.), Leiden 1985, s. 18-39.

⁴⁹¹ E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923, przyp. 300.

⁴⁹² M. Ohly-Dumm, *Medeas Widderzauber*, s. 12.

⁴⁹³ Patrz rekonstrukcja całego naczynia w dalszej części pracy.



29. Fragmenty attyckiego kyliksu czerwonofigurowego, Euphronios – garncarz, Onesimos – malarz, ok. 500 – 490 r. p.n.e. *Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliad*, The J. Paul Getty Museum, Malibu.

Po przeanalizowaniu zachowanego materiału Ohly – Dumm doszła do wniosku, że scena figuralna miała około 42 cm szerokości, natomiast średnica całego naczynia mogła wynosić 53 cm⁴⁹⁴. Malarz umieścił w centrum kompozycji Medeę oraz *dinos* z wyłaniającym się baranem. Czarodziejka stojąca tuż za kotłem ubrana była w długi chiton oraz himation z zaznaczoną draperią, który miała zarzucony na ramieniu. Na głowie Medei spoczywał diadem, który symbolizował jej królewskie pochodzenie⁴⁹⁵. W prawej dłoni trzymała różdżkę zakończoną sześcioma kolcami⁴⁹⁶. Po obu stronach kotła stały córki Peliasa (Antinoe i Aristopeja?), ubrane w długie chitony i himationy. Jedna z nich (po lewej stronie) dzierżyła w dłoniach miecz, natomiast Peliada znajdująca się na prawo przyglądała się całej scenie z zaciekawieniem. Poniższe zdjęcie przedstawia rekonstrukcję całego wnętrza naczynia wraz z zaznaczonymi fragmentami, które przetrwały do naszych czasów⁴⁹⁷ (fot. 30).

⁴⁹⁴ Jest to jedno z największych znanych nam dotychczas naczyń tego typu, zob. M. Ohly-Dumm, *Medeas Widderzauber*, przyp. 11, s. 12. Wymiary kyliksów były zróżnicowane – wahały się od 12 cm wysokości do ponad 46 cm szerokości samej misy. Podobne zabytki, zob. m.in. E. Simon, M. Hirmer, A. Hirmer, *Die Griechische Vasen*, München 1976, przyp. 107-109.

⁴⁹⁵ R. Lullies, M. Hirmer, *Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit*, Munich 1953, przyp. 19.

⁴⁹⁶ Por. amforę czarnofigurową z Grupy Leagrosa (Harvard Art Museum).

⁴⁹⁷ Naczynie to należy do typu III (Richter, Milne 1935), gdzie wylew, czara i stopka tworzą ciągłą linię, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 25.



30. Rekonstrukcja attyckiego kyliksu czerwonofigurowego, Euphronios – garncarz, Onesimos – malarz, ok. 500 – 490 r. p.n.e. *Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliad*, The J. Paul Getty Museum, Malibu.

Postacie wyglądają tak jakby stały na podium, pod którym znajduje się panel ornamentacyjny złożony z tzw. ornamentu języczkowego oraz antemionu otoczonego spiralą. Cała scena flankowana była dookoła meandrem wraz z gwiazdzistą metopą⁴⁹⁸.

Topos ukazany na kyliksie koresponduje nie tylko ze źródłami⁴⁹⁹, ale i z zabytkami. Podobieństwo do rzymskiej kopii greckiego reliefu, który pierwotnie został wykonany między 420 a 410 rokiem p.n.e., jest dosyć duże. W tym przypadku jednak artysta ustawił postacie w innej konfiguracji: Medea trzymająca w dłoniach pyxis stoi po lewej stronie, natomiast Peliady po prawej. W centrum znajduje się pusty, trójnogi kocioł⁵⁰⁰. Różnica w przedstawieniu względem *kyliksu* polega na tym, że relief pokazuje przygotowania do ceremonii *reiunevatio*, natomiast na naczyniu znajduje się efekt końcowy tego rytuału, poćwiartowany i ugotowany baran, który odzyskał młodość.

⁴⁹⁸ E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, przyp. 300.

⁴⁹⁹ D.S. 4.52.2; Apollod. 1.9.27; Palaphea. 44.3; Paus. 8.11.2; Zen. *Cent.* 4.92; Plaut. *Ps.* 868.; Cic. *Sen.* 23.83; Ov. *Met.* 7.297-349; Hyg. *Fab.* 24; Nic. Damas. 90.54; Tzet. ad Lyc. 175.

⁵⁰⁰ Obecnie relief znajduje się w Antikensammlung, Staatliche Museen w Berlinie (nr inw. sk 925). Literatura tematu, zob. m.in.: A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke mit 1266 Abbildungen im Text*, herausgegeben von der Generalverwaltung, Berlin 1891, s. 375. Szerzej na temat trójfigurowych reliefów, zob. H. Götze, *Die attischen Dreifigurenreliefs*, RM 53 (1938), s. 189-280; H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, s. 13; B. Knittlmayer, W-D. Heilmeyer, *Staatliche Museen zu Berlin, Die Antikensammlung, Altes Museum – Pergamonmuseum*, Mainz 1998, s. 173.

Attycka oinochoe czarnofigurowa na białym tle, tzw. Malarz Ateny, ok. 480 r. p.n.e. Rodos, Medea odmładzająca barana w obecności Peliady, Musée du Louvre, Paryż.

Czarnofigurowa *oinochoe* o wymiarach 22,9 cm wys. oraz 11,8 cm szer. datowana jest na około rok 480 p.n.e.⁵⁰¹. Jej autorem jest tzw. Malarz Ateny, którego aktywność datuje się na lata 490 – 460 p.n.e.⁵⁰² Pseudonim został nadany artyście w czasach współczesnych i wiąże się z postacią Ateny, która często znajdowała się na jego dziełach. Należy on do ostatnich przedstawicieli malarzy tworzących naczynia w technice czarnofigurowej. Specjalizował się w ozdabianiu *lekythoi* o białej powierzchni z czarną dekoracją figuralną. Oprócz wspomnianych waz malował również *oinochoai*⁵⁰³.

Omawiane naczynie obecnie znajduje się w zbiorach Musée du Louvre w Paryżu⁵⁰⁴. *Oinochoe* została wykonana w technice czarnofigurowej na białym tle, która charakteryzowała się stosowaniem białej glinki w pewnych partiach naczynia, podkreślając tym samym jego kształt i dając malarzowi powierzchnię do dekoracji, która początkowa była czarnofigurowa⁵⁰⁵. Podobnie jak poprzednie naczynia, tak i poniższe, nawiązuje do motywu związanego z odmlodzeniem barana (fot. 31).

⁵⁰¹ *Oinochoe*, z gr. οἰνοχῶν, od słowa οἶνος (wino) oraz χέω (wlewać). Naczynie służące do przechowywania i nalewania wina, zob. Phryn. PS. 13. Najwcześniej w literaturze pojawia się u Hezjoda, zob. Hes. Op. 744-745, jednak nie występuje u Homera, zob. J.R. Green, *Oinochoe*, BICS 19 (1972), s. 1, przyp. 3. W malarstwie wazowym wazy o tym kształcie występowały jako naczynia do czerpania wina z krateru i wlewania tego trunku do czar. *Oenochoai* wraz z lekytami pojawiają się także jako naczynia ofiarne w grobowcach. Kształt waz tego typu był zróżnicowany. Mogły mieć wąską szyję, z okrągłym, ostrym lub koniczynowatym wylewem. *Oinochoai* miały jedno imadło. Zazwyczaj nie pokrywano firnisem wnętrza naczynia z wyjątkiem szyi i wylewu. Ich wysokość zwykle wynosiła mniej niż 30 cm. Poszczególne typy *oinochoai* obecne były od wczesnych lat VII w. p.n.e. aż do początku IV w. p.n.e, zob. R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, s. 224-225. Stopka mogła być przysadzista i szeroka typu torus lub naczynie mogło być jej pozbawione zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. XII, 18. Beazley podzielił *oinochoai* na 10 różnych kategorii, począwszy od *olpe* – dzbana w kształcie gruszki, po naczynia o bulwiastych brzuścach (*chous*) oraz z wyodrębnionymi ramionami (*oinochoe*), zob. ABV 259-260.

⁵⁰² Z kolei Haspels identyfikuje tego artystę z czerwonofigurowym Malarzem Bowdoin, zob. ABL 157-160. Beazley również opowiada się za tą tezą, zob. ARV 470-478; 960.

⁵⁰³ ABV 522-524; 533, 704.

⁵⁰⁴ Nr inw. Louvre F 372, ABV 531.1, Addenda² 132; ABL 260.133; LIMC Peliades 5; BAD 330879.

⁵⁰⁵ U. Koch-Brinkmann, *Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen. Zeugen der klassischen griechischen Malerei*, Munich 1999, s. 15. Jednym z najwcześniejszych przykładów wykorzystania tej techniki jest zachowany fragmentarycznie *kantharos*, datowany na ok. 570 r. p.n.e. i sygnowany przez malarza oraz garncarza w jednej osobie – Nearchosa. Został znaleziony na ateńskim Akropolu, zob. ABV 82.1; BAD 300767. Późnoarchaiczne naczynia, które dominowały w tym czasie o formach takie jak m.in. *oinochoai*, *lekythoi*, *alabastra* a także *kyathoi*, *kalathoi*, *mastoi* czy *skyphoi* miały całą powierzchnię pokrytą białą glinką a ich dekorację tworzone w czerni, zob. J.R. Martens, *Attic White Ground: Potter and Painter*, [w:] *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, S. Laising-Maish, K. Lapatin, London 2006, s. 188.

Według Haspels omawiana waza należy do *oinochoai* klasy C, natomiast Beazley przypisał jej kształt do grupy I⁵⁰⁶. Brzusiec naczynia został ozdobiony sceną figuralną, której centrum stanowi *lebes* umieszczony na trójnogu i ustawiony nad paleniskiem. Z jego wnętrza wylania się skierowany w lewo baran⁵⁰⁷. Po obu jego stronach umieszczono dwie postaci kobiece. Obie ubrane są w sięgające do kostek chitony oraz haftowane himationy, których końce przewiązane są na boku, co jak zauważyła m.in. Vojatzi symbolizowało ofiarę⁵⁰⁸.



31. Attycka oinochoe czarnofigurowa na białym tle, strona (A), tzw. Malarz Ateny, ok. 480 r. p.n.e.
Medea odmładzająca barana w obecności Peliady, Musée du Louvre, Paryż.

Draperie szat zostały zaznaczone białą farbą. Włosy postaci przepasane są wstążką i upięte w kok, na obu rękach mają natomiast bransoletki. Kobieta po lewej stronie trzyma w dłoniach *phoriamos* – szkatułkę, w której zapewne są *pharmaka* potrzebne do odprawienia

⁵⁰⁶ Naczynia z tej grupy charakteryzowały się szyją pokrytą czarnym firnisem z gładkim wylewem lub koniczynowatym, wąskim brzuścem, stopką typu torus oraz wstęgą u podstawy, zob. ABL 161; 260; ABV 531.

⁵⁰⁷ Vojatzi zwróciła uwagę na sposób przedstawienia samego barana, który w przeciwieństwie do innych reprezentacji wylania się z kotła w lewą stronę, co według badaczki stanowi pierwsze przedstawienie zwierzęcia w taki sposób, ponieważ niezależnie od tego czy stała w tym miejscu Medea czy Peliada *krios* skierowany był w prawą stronę, zob. M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 134. Baran skierowany w lewą stronę, pojawiał się także w późniejszych przedstawieniach, tak jak na czerwonofigurowej hydrii i stamnosie, datowanych na ok. 470 r. p.n.e., których autorem jest Malarz Kopenhaski czy też na czerwonofigurowym kraterze typu kalyx, autorstwa Kleofrona – datowanego na ok. 440 r. p.n.e.

⁵⁰⁸ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 134. Na późniejszych przedstawieniach w ten sam sposób będzie ukazana szata Medeji, która zabija swoje dzieci. W tragedii osoby noszące tak przewiązany pas materiału odgrywały poświęcenie lub ofiarę (*Typische Gewandschürzung der Opferschlächterin*), zob. K. Hesse, *Kindsmord und Wahnsinn. Untersuchungen zur Überlieferung morden der Eltern in der Antike*, dysertacja w zbiorach Karls Universität, Heidelberg 2006, s. 48; LIMC Medeia 30.

rytuału. Scena figuralna flankowana jest motywem floralnym w postaci wijących się liści bluszczu (fot. 32).



32. Detal z attyckiej oinochoe czarnofigurowej na białym tle, strona (A), tzw. Malarz Ateny, ok. 480 r. p.n.e. *Medea odmładzająca barana w obecności Peliady*, Musée du Louvre, Paryż.

Scena ukazana na attyckiej oinochoe tożsama jest z poprzednimi. Artysta ukazał rytuał odmłodzenia barana, w którym bierze udział jedna z Peliad. Kwestią sporną pozostaje jednak interpretacja postaci stojącej po lewej stronie *lebesu*. Według Beazley'a, Haspels i Meyera kobietą figurę należy identyfikować z Peliadą, która odprawia rytuał razem z siostrą⁵⁰⁹. Przeciwnikami tej tezy są: wspomniana już Vojatzi, oraz Gaggadis-Robin czy Spance, którzy sądzą, że drugą kobietę możemy interpretować jako Medeę. Badacze ci identyfikują czarodziejkę na podstawie trzymanego w dłoniach *foriamosu*, bowiem jest to częsty atrybut tej postaci w malarstwie wazowym⁵¹⁰.

Attycka czarnofigurowa oinochoe, tzw. Malarz Ateny, ok. 480 r. p.n.e. Kamiros (Rodos), Medea odmładzająca barana w obecności służącego, Bibliothèque Nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques, Paryż.

Wykonana około roku 480 p.n.e.⁵¹¹ prawdopodobnie przez tzw. Malarza Ateny lub artystę pochodzącego z jego manufaktury czarnofigurowa oinochoe również nawiązuje do tematyki tego podrozdziału. Mimo, że nie występuje na niej scena, gdzie Peliady lub Pelias towarzyszą Medei przy rytuale odmłodzenia barana, to przedstawiono na naczyniu czarodziejkę z kotłem i baranem oraz służącym, który dorzuca drewna do ogniska.

⁵⁰⁹ ABV 531.1; ABL 260.133; H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, s. 5.

⁵¹⁰ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 134; V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 116, przyp. 14; S. Spance, *The Image of Jason*, s. 116.

⁵¹¹ N. Vanbrugghe podaje lata 500-490 p.n.e., zob. N. Vanbrugghe, *Découverte d'un bas-relief inédit au musée de Bavay: le rajeunissement du bélier par Médée*, *Revue du Nord* 68 (1986), s. 24, natomiast strona muzeum rok ok. 480 p.n.e., zob. <http://www.limc-france.fr/objet/15267> (dostęp 23.02.2017).

Waza ta znajduje się od 1874 roku w zbiorach Bibliothèque Nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques w Paryżu⁵¹². Została ona znaleziona w czasie prowadzonych w 1870 r. badań wykopaliskowych w nekropolii w Kamiros (Κάμειρος) na Rodos⁵¹³. *Oinochoe*, której całkowita wysokość wynosi 18 cm należy do typu V (Richter, Milne 1935)⁵¹⁴. Strona (A) naczynia zawiera scenę figuralną, natomiast strona (B) pokryta jest w całości czarnym firnisem (**fot. 33**)⁵¹⁵. Miejscami widoczne są naprawy ubytków w ceramice oraz rekonstrukcje.

Brzusiec naczynia został ozdobiony sceną figuralną, która flankowana jest po obu stronach panelem składającym się z pionowych linii, w które wpisany został ornament punktowy w dwóch rzędach. W centrum kompozycji znajduje się trójnogi *lebes* umieszczony nad paleniskiem, z którego wylania się baran skierowany w prawą stronę. Sierść zwierzęcia zaznaczono miejscami białym kolorem. Po prawej stronie artysta namalował kobiecą postać, która odprawia magiczny rytuał. Ubrana jest w sięgający kostek chiton i haftowany himation, którego draperie zaznaczono białą linią. Na szatach widoczny jest miejscami kolor czerwony. Częściowo zachowała się również biała farba, pokrywająca odsłonięte fragmenty ciała kobiecej postaci⁵¹⁶.

Po lewej stronie *lebesu* znajduje się mężczyzna, ubrany jedynie w pas materiału przewiązany na biodrach. Jego broda i opaska na włosach są barwy brunatno-czerwonej. W prawej dłoni trzyma kawałek drewnianego głownia, który dorzuca do palącego się pod kotłem ogniska. Lewą dłoń ma natomiast skierowaną do góry.

Żółtawa powierzchnia naczynia po lewej stronie została ozdobiona motywem floralnym, na który składają się gałązki winorośli.

⁵¹² Nr inw. De Ridder 268; ABV 528.43; Addenda² 131; CVA: Paris, Bibliothèque Nationale 2, 46, 48, tabl. 448,450; 62.12, 64.1; LIMC Peliades 5; BAD 330832.

⁵¹³ Badania te prowadzone były już od XIX wieku. W latach 1852-1864 pracami wykopaliskowymi kierował Alfred Biliotti wraz z francuskim fotografem Augustem Salzmannem. Na *akropoleis* w starożytnym Kamiros odkopano blisko 300 grobowców z licznymi zabytkami malarstwa wazowego, których grono obecnie znajduje się w British Museum i muzeach Paryża, zob. D. Barchard, *The Fearless and Self-Reliant Servant: The Life and Career of Sir Alfred Biliotti (1833-1895)*, SMEA 48 (2006) s. 13. Część z zabytków zostało uwiecznione na fotografiach lub rycinach autorstwa wspomnianego Salzmann, zob. A. Salzmann, *Nécropole de Kamiros*, Paris 1875.

⁵¹⁴ CVA: Paris 10, Bibliothèque Nationale 2, s. 46. Naczynia o tym kształcie miały bulwiasty brzusiec, wydzieloną szyję i koniczynowaty wylew (*trefoil mouth*), zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 20. Z kolei Beazley przypisuje ją do typu I, zob. ABV 526, a Haspels do klasy A, zob. ABL 160; 259-261 (ze zdobioną szyją, stopką typu torus i wstęgą u podstawy (*base fillet*)).

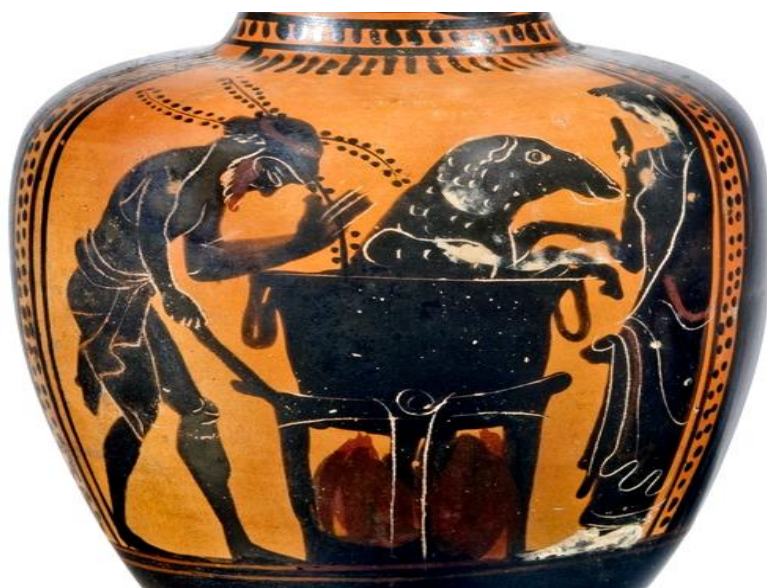
⁵¹⁵ Literatura do fotografii m.in.: E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure*, tabl. 17.3. H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, tabl. 3.3.

⁵¹⁶ Por. m.in amforę z British Meuseum czy hydrię znajdującą się w tej samem instytucji.



33. Attycka czarnofigurowa *oinochoe*, tzw. Malarz Ateny, ok. 480 r. p.n.e. Kamiros (Rodos), *Medea odmładzająca barana w obecności służącego*, Bibliothèque Nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques, Paryż.

Dolną granicę sceny figuralnej wyznacza cienka, ledwo widoczna linia, która pełni rolę powierzchni gruntu, po którym stąpają bohaterowie (fot. 34).



34. Detal z attyckiej czarnofigurowej *oinochoe*, tzw. Malarz Ateny, ok. 480 r. p.n.e. Kamiros (Rodos), *Medea odmładzająca barana w obecności służącego*, Bibliothèque Nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques, Paryż.

Scena ukazana na naczyniu koresponduje z poprzednimi wazami, jest to rytuał odnowienia, któremu został poddany baran. Problematyczna jednak pozostaje nadal kwestia postaci biorących udział w tym wydarzeniu.

Jedną z pierwszych analiz tego motywu sporządził Heinrich Heydemann, który w 1887 roku zebrał zabytki znajdujące się w niektórych muzeach francuskich. Według niemieckiego badacza mężczyznę, który stoi po lewej stronie kotła należało identyfikować z Peliasem. Swoją argumentację Heydemann oparł m.in. na podstawie czerwonej opaski, która „koronowała” głowę postaci. Ponadto uznał, że mężczyzna opiera się na kawałku drewna, co miałyby sugerować jego zaawansowany wiek. Natomiast kobietę można interpretować, według badacza, jako Medeę⁵¹⁷.

Jednak André De Ridder, będący autorem katalogu waz znajdujących się w Bibliothèque Nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques, poddał w wątpliwość słuszność tej interpretacji, stawiając znaki zapytania przy postaci Peliasa. Interpretacja kobiecej postaci nie została jednak zakwestionowana⁵¹⁸.

W CVA z 1931 Marcelle Flot zinterpretowała to przedstawienie również jako rytuał *reiunevatio*, który był wstępem do próby odmłodzenia Peliasa. Jednak według badaczki, postać mężczyzny to służący, który dokłada głównię do ognia oraz jedna z Peliad⁵¹⁹.

Meyer podał trzy możliwości identyfikacji postaci podsycającej ogień. Uznał, że może to być Akastos – syn Peliasa, sam władca Jolku lub sługa⁵²⁰. Pierwsze dwie propozycje niemieckiego badacza należy odrzucić, ponieważ Akastos nigdy nie był przedstawiony w tym epizodzie, natomiast Pelias kiedy się pojawia, zazwyczaj ukazany jest w pozycji siedzącej (jak na amforze z Grupy Leagrosa z British Museum) lub stojącej (jak na kraterze kolumnowym tzw. Malarza Egista/ Syriskosa z Museum of Fine Arts), nigdy jako czynny uczestnik rytuału⁵²¹. Ponadto malarze przedstawiali Peliasa często na *okladias* i podpierającego się laską lub długim kijem⁵²². W tym wypadku półnagi mężczyzna wydaje się być służącym, który podkłada głównię pod umieszczony nad paleniskiem *lebes*. Podobne przedstawienie można bowiem dostrzec na wspomnianej czarnofigurowej hydrii z Grupy Leagrosa, gdzie oprócz Medei, *Peliades* i samego władcy znajduje się postać mężczyzny,

⁵¹⁷ H. Heydemann, *Hallisches Winckelmannsprogramm*, Pariser Antiken 12 (1887), s. 79.

⁵¹⁸ A. De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, Paris 1901-1902, s. 177-178.

⁵¹⁹ CVA PARIS 10, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles II, s. 47.

⁵²⁰ H. Meyer, *Medea und die Peliaden*, s. 25, przyp. 42.

⁵²¹ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 116, przyp. 14.

⁵²² W późniejszym okresie atrybutem Peliasa również była laska, którą się podpierał, por. opisany w dalszej części pracy kalix-krater (BAD 5046) datowany na ok. 440 r. p.n.e. znajdujący się obecnie w zbiorach University of Canterbury: 178.94, czy na późniejszym pyxis (ok. 430 r. p.n.e., obecnie w zbiorach Musée du Louvre: CA636), gdzie władca Jolkos trzyma w dłoni długi kij, by nie stracić równowagi (BAD 217314).

który podsyca ogień pod kotłem⁵²³. Tym samym skłaniam się za słusnością tezy, głoszonej przez takich naukowców jak Beazley, Vojatzi, Annie-France Laurens czy Nathalie Vanbrugghe, którzy identyfikują bohaterów z Medeą odprawiającą rytuał *reiunevatio* oraz służącym⁵²⁴.

Czerwonofigurowy stamnos attycki, tzw. Malarz z Kopenhagi, ok. 480 – 470 r. p.n.e. Vulci, Medea (?) odmładzająca barana w obecności Peliasa i Peliad, Antikensammlung, Munich.

Ten czerwonofigurowy *stamnos* o attyckiej proveniencji również nawiązuje do tematu tego podrozdziału⁵²⁵. Omawiane naczynie zostało znalezione w Vulci, w Etrurii. Wiele przykładów znanych nam dzisiaj waz o tym kształcie, pochodzi właśnie z tych terenów. Dla porównania, w samej Grecji znaleziono jedynie kilkanaście egzemplarzy *stamnósów*. Popularność tych waz w Italii może świadczyć o tym, że początkowo attyckie manufaktury produkowały je dla etruskiej klienteli, co tłumaczyłoby ich dużą liczbę w Tyrrenii⁵²⁶.

Obecnie *stamnos* znajduje się w zbiorach Muzeum Antikensammlungen w Monachium⁵²⁷. Beazley przypisuje jego autorstwo tzw. Malarzowi z Kopenhagi⁵²⁸. Artysta ten swój przydomek zawdzięcza amforze znajdującej się w Kopenhadze, na której ukazał mężczyznę z czarnoskórym niewolnikiem i chłopcem, kupujących amforę⁵²⁹. Wraz

⁵²³ Takiego porównania użył już Beazley, który zestawiał ze sobą te dwa naczynia pod kątem postaci na nich ukazanych, zob. ABV 528.43 oraz 363.42.

⁵²⁴ ABV 528.43; M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 134; A.F. Laurens, *L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique*, DHA 10 (1984), s. 231. N. Vanbrugghe, *Découverte d'un bas-relief*, s. 24.

⁵²⁵ *Stamnos*, gr. στᾰμνος. Naczynie używane do przechowywania wina. Arystofanes w *Lizystracie* wspomina o tasiańskim *stamnósie* do wina, zob. Ar. *Lys.* 196 oraz o Dionizosie, synu *Stamniosa*, zob. Ar. *Ra.* 22; Poll. 10.72. Termin *stamnos*, jako również *stamnion* został wprowadzony do współczesnej literatury przez archeologów w XIX w., zob. F. Causey-Frel, *Introduction*, [w:] *Stamnoi: An Exhibition at the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1980, s. 6. Naczynia tego typu posiadały krótką szyję, wysokie ramiona oraz dwa imadła umieszczone poziomo po obu stronach. Stopka mogła być nisko osadzona, dwustopniowa lub typu torus. Zazwyczaj wewnątrz *stamnósy* pokrywano glazurą, z wyjątkiem przestrzeni tuż nad imadłami, gdzie malarz miał utrudnione dojście pędzlem. Wazy tego typu osiągały wysokość od 28 do 40 cm, T. Schreiber, *Athenian Vase Construction*, s. 247. Ich produkcja była popularna w Attyce między końcem VI w. p.n.e. a końcem V w. p.n.e, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 9. B. Philippaki, *The Attic Stamnos*, Oxford 1967, s. xviii-xix.

⁵²⁶ *Stamnos* nie był jedynym naczyniem chętnie eksportowanym na tereny Etrurii. Podobnie rzecz miała się z *kyathosem* oraz tyrręskimi amforami i amforami typu *nicosthenic*, które wyrabiano specjalnie dla Etrusków. Najwcześniejsze *stamnósy* czerwonofigurowe zostały wykonane w warsztacie garncarza Pamfajosa, który związany był z bodaj największą manufakturą w Atenach, należącą do Nikostenesa, zob. F. Causey-Frel, *Introduction*, s. 6. Nikostenes był twórcą specjalizującym się w produkcji naczyń właśnie dla Tyrręńczyków, zob. Wh. James, *The archaeology of ancient Greece. Cambridge world archaeology*, New York 2001, s. 176.

⁵²⁷ Nr inw. Antikensammlungen: J343; Munich 2408; ARV 193.8; ARV² 257.8, 258, 1640; Addenda 101; Addenda² 204; CVA Munich, Museum Antiker Kleinkunst 5, s. 34-35, tabl. 959-960; LIMC Pelias 12; BAD 202926.

⁵²⁸ ARV 192.

⁵²⁹ J.L. Ussing, *To graeske Vaser i Antik-Kabinettet i Kjøbenhavn*, s.v. 2016, s. 7, tabl. 1.

z Syriskosem⁵³⁰, nazwanym przez Beazley'a „bratem” Malarza z Kopenhagi, był przedstawicielem kończącej się epoki archaicznej w malarstwie wazowym⁵³¹.

Wysokość *stamnusu* wynosi 39 cm⁵³². Naczynie zostało zrekonstruowane z kawałków ocalałej ceramiki, z tego powodu jego powierzchnia ma miejscami ubytki. Artysta namalował scenę z jednego z epizodów mitu o Medei, w którym czarodziejka wykonuje rytuał odmlodzenia, aby przekonać córki Peliasa o swoich magicznych zdolnościach (fot. 35).

Kompozycja figuralna na brzusku koncentruje się wokół czterech postaci. Jej centrum stanowi *dinos*, ustawiony na trójnogu i umieszczony nad paleniskiem⁵³³. Z jego wnętrza wyłania się skierowany kopytami w lewą stronę baran. Runo zwierzęcia zaznaczono poprzez namalowanie na jego powierzchni czarnych punktów. Po prawej stronie artysta umieścił kobiecą postać, nieco większą niż pozostali bohaterowie. Ubrana jest w chiton, którego plisowane rękawy wyłaniają się spod drapowanego himationu. Wokół dekoltu szaty widoczny jest ornament, taki sam jak pod sceną figuralną – jest to motyw klucza. Kobieta ma na głowie opaskę, a włosy spięte w kok. Jej prawa dłoń jest wyciągnięta nad kotłem, jakby wypowiadała zaklęcie. Nad ramieniem postaci stojącej po prawej stronie znajduje się inskrypcja – καλος. Natomiast pod jej ręką kolejna – ναϊχι⁵³⁴.

Po lewej stronie kotła również stoi kobiega postać, ubrana w długi chiton z plisowanymi rękawami. Lewą dłoń ma wyciągniętą ku górze i skierowaną w stronę trójnogiego *dinosu*. Tuż za nią znajduje się kolejna postać, szczelnie spowita w długi chiton i zarzucony na niego himation. W prawej dłoni trzyma długi kij zakończony szyszką (?). Dokładna identyfikacja górnej części laski jest niemożliwa z uwagi na brak jednego z fragmentów naczynia.

Scena na *stamnoscie* nawiązuje tematem do poprzednich, gdzie Medea dokonuje rytuału *reiunevatio*, odmładzając starego barana. O ile interpretacja samej sceny nie budzi wątpliwości, o tyle kwestią sporną nadal pozostają postacie: stojąca po prawej stronie kobieta oraz mężczyzna opierający się o laskę⁵³⁵ (fot. 36).

⁵³⁰ Przypisane temu malarzowi naczynie – attycki czerwonofigurowy krater kolumnowy zostanie omówiony w dalszej części tego podrozdziału.

⁵³¹ ARV 195; 954.

⁵³² CVA Munich, Museum Antiker Kleinkunst 5, s. 34.

⁵³³ S. Banton, *The Evolution of Tripod-lebes*, s. 127.

⁵³⁴ CIG 5278.

⁵³⁵ Bibliografia dotycząca fotografii strony (A) i całego *stamnusu*, zob. m.in. H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, tabl. 8.2-3, 9.1. – zarówno strona A i B, oraz rysunek strony A; A.F. Laurens, *L'enfant entre l'épée*, s. 233, fig. 25; K. Schefold, F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der*



35. Czerwonofigurowy stamnos attycki, strona (A), tzw. Malarz z Kopenhagi, ok. 480 – 470 r. p.n.e. Vulci, Medea (?) odmładzająca barana w obecności Peliasa i Peliad, Antikensammlung, Munich.



36. Detal z attyckiego stamnosa czerwonofigurowego, strona (A), tzw. Malarz z Kopenhagi, ok. 480-470 r. p.n.e. Vulci, Medea (?) odmładzająca barana w obecności Peliasa i Peliad, Antikensammlung, Munich.

Jednej z pierwszych analiz owego przedstawienia dokonał Eduard Gerhard w latach czterdziestych lub pięćdziesiątych XIX w. Według badacza artysta ukazał na stronie (A) córki Peliasa. Natomiast postać po lewej stronie wyraźnie młodego wieku, która trzyma w dłoni kij, Gerhard identyfikuje jako przewodnika lub przewodniczkę rytuału, być

klassischen und hellenistischen Kunst, Munich 1989, s. 37, fig. 20 (A); M. Salvadori, M. Baggio (ed.), *Gesto-immagine, tra antico e moderno, riflessioni sulla comunicazione non-verbale, giornata di studi, Isernia, 18 Aprile 2007*, Rome 2009, s. 65, fig. 3 (A i B).

może Medeę⁵³⁶. Jednak w moim przekonaniu teza dziewiętnastowiecznego badacza jest błędna, ponieważ czarodziejka nigdy nie była ukazywana przez malarzy odziana w szaty, które zasłaniają ją niemal całkowicie. Ponadto, jak pokazują inne przedstawienia na wazach z wizerunkiem Kolchijki odmładzającej barana, jest ona centralną postacią (po *lebesie*) ukazaną w całej krasie i stojącą blisko paleniska, a nie w pewnej od niego odległości⁵³⁷.

Beazley zinterpretował postaci w podobny sposób stwierdzając, że na stronie (A) znajdują się córki Peliasa, jednak zaproponował inną interpretację osoby stojącej po lewej stronie. Mianowicie uznał, że jest to pozbawiony brody Pelias⁵³⁸. Nie można wykluczyć takiej ewentualności ze względu na fakt, że Pelias z reguły przedstawiany był właśnie z laską. Jednak zazwyczaj siedział on na *okladias*, podobnie jak na stronie (B) tego *stamnосу*⁵³⁹.

Z kolei Simon i Karl Schefold uznali, że postać z laską (lub kijem?) na stronie (A) naczynia być może należy identyfikować z Jazonem. Natomiast po prawej stronie, według badaczy, artysta umieścił Medeę, po lewej zaś – Peliadę⁵⁴⁰.

W moim przekonaniu teza Simon i Schefolda odnośnie postaci kobiecych jest słuszna. Kiedy przyjrzymy się kobiecie stojącej po prawej stronie, dostrzeżemy jej zachwiane proporcje względem pozostałych bohaterów sceny – jest od nich znacznie wyższa. Być może artysta chciał w ten sposób wyróżnić Medeę, zaznaczając jej siłę i kontrolę nad wydarzeniami.

Czerwonofigurowy attycki krater kolumnowy, tzw. Malarz Egista/Syriskos, ok. 470 r. p.n.e., Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa i jego córek, Museum of Fine Arts, Boston.

W zbiorach Museum of Fine Arts w Bostonie znajduje się czerwonofigurowy krater kolumnowy⁵⁴¹ o attyckiej proveniencji⁵⁴². Analizowane naczynie datowane jest na około 470 r. p.n.e.

⁵³⁶ E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder: hauptsächlich etruskischen Fundorts*, Berlin 1840-1858, s. 30. Podobnie zauważył Salomon Reinach, zob. S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, vol.2., Paris 1924, s. 2-4.

⁵³⁷ Por. wcześniejsze przedstawienia Kolchijki w tym podrozdziale.

⁵³⁸ AV 157.9; ARV 193.8; ARV² 257.8, 258, 1640; Addenda 101; Addenda² 204.

⁵³⁹ Por. amforę i hydrię z British Museum z tego podrozdziału.

⁵⁴⁰ E. Simon, *Die Typen der Medeadarstellung in der antiken Kunst*, Gymnasium 61 (1954), s. 207; K. Schefold, *Die Basler Peliadenschale*, s. 106; LIMC Pelias 12.

⁵⁴¹ Krater, z gr. κρατήρ, od κεράννυμι – mieszać. Było to naczynie o szerokim wylewie i brzuścu służące do mieszania wina z wodą, Hom. *Od.* 1. 110; Ar. *Ekl.* 841. W malarstwie wazowym naczynia o tym kształcie służyły do picia wina, zob. G.H. Richter, J.M. Milne, *Shapes and Names*, s. 7. Szerzej na temat kraterów w ogóle zob. m.in. B.A. Sparkes, L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the Sixth, Fifth and Fourth Centuries*, The Athenian Agora 12, Princeton 1970, s. 54-55; B. Moore, M.Z.P. Philippides, *Attic Black-Figured Pottery*, The Athenian Agora 23, Princeton 1986, s. 23-27; M.G. Kanowski, *Containers of Classical Greece: A Handbook of Shapes*. New York, 1984, s. 60-70. Ten rodzaj naczynia swoją nazwę

Mniej więcej w tym momencie w sztuce nastąpiło przejście z okresu późno-archaicznego we wczesny okres klasyczny. Kompozycje w malarstwie wazowym zaczęły ograniczać się jedynie do kilku postaci, a uwaga oglądającego skupiona była na konkretnym działaniu. Tym samym artyści uprościli archaiczny styl, który charakteryzował się wielopostaciowością i mnogością elementów zdobniczych, kładąc nacisk na prostotę form i wydobywając szlachetność bohaterów oraz ukazując ich charakter i emocje⁵⁴³.

Styl prezentowanego naczynia jest tożsamy z ówczesnie panującymi trendami artystycznymi. Według Corneliusa C. Vermeule'a prezentowany krater kolumnowy został wykonany przez tzw. Malarza Aegistusa (Egista)⁵⁴⁴. Artysta ten tworzył w latach 480 – 460 p.n.e. w technice czerwonofigurowej. Beazley uznał go za malarza wczesno-klasycznego, którego styl nawiązywał do twórczości tzw. Malarza z Kopenhagi, działającego według badacza w okresie późno-archaicznym⁵⁴⁵.

Z kolei Richard Neer przypisał wymieniony powyżej krater Syriskosowi łączonemu często z tzw. Malarzem z Kopenhagi⁵⁴⁶. Artysta ten podobnie jak tzw. Malarz Egista tworzył w latach 480 – 460 p.n.e. Beazley zidentyfikował go na podstawie inskrypcji *epoiesen*, umieszczonej przez garncarza na astragalosie, znajdującym się obecnie w zbiorach Villa Giulia w Rzymie⁵⁴⁷.

Poniższa fotografia przedstawia omawiany krater kolumnowy o wysokości 37 cm (**fot. 37**)⁵⁴⁸.

zawdzięcza kolumnowym imadłom. Kratery kolumnowe mierzyły z reguły od 35 do 56 cm, a ich początków należy szukać w Koryncie, gdzie zaczęto wyrabiać *krateres* w latach dwudziestych VII w. p.n.e. W Attyce wazy o tym kształcie były popularne od pierwszej poł. VI w. p.n.e. do trzeciego kwartału V w. p.n.e. po czym ich popularność zmalała, zob. G.H. Richter, J.M. Milne, *Shapes and Names*, s. 7; R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, s. 228; D.A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting*, s. 504-505. O korynckich początkach kraterów, zob. B. Moore, M.Z.P. Philippides, *Attic Black-Figured*, s. 23-24., B.A. Sparkes, L. Talcott. *Black and Plain Pottery*, s. 54-55.

⁵⁴² Nr inw. Boston (MA), Museum of Fine Arts: 1970.567; BAD 9978. Kol. J. Edward, Mary S. Holmes Fund.

⁵⁴³ S.B. Matheson, *A Red-Figure Krater by the Aegistus Painter*, *Yale University Art Gallery Bulletin* 40. *Essays in Honor of Alan Shestack*, New Haven 1987, s. 3.

⁵⁴⁴ C.C. Vermeule, *Masterpieces of Greek Vase Painting, about 1900 B.C.-340 B.C.*, *MFA Bulletin* 78 (1980), s. 33.

⁵⁴⁵ ARV² 504-509, na temat tzw. Malarza z Kopenhagi, zob. ARV² 256-259.

⁵⁴⁶ ARV² 258.

⁵⁴⁷ Nr inw. Villa Giulia 866; ARV² 256, 259-266; J. Boardman, *Athenian Red-figure Vases. The Archaic Period*, London 1975, s. 113-114.

⁵⁴⁸ Literatura do fotografii: M. Meyer, *Heldinnen in Aktion. Zur Problematik weiblicher Vorbilder und Identifikationsfiguren*, [w:] *Helden wie sie. Uebermensch, Vorbild, Kultfigur in der griechischen Antike*, M. Meyer, R. von den Hoff (ed.), Vienna 2010, s. 120, fig. 6 (strona A).



37. Czerwonofigurowy attycki krater kolumnowy, tzw. Malarz Egista/Syriskos, ok. 470 r. p.n.e., *Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa i jego córek*, Museum of Fine Arts, Boston.

Brzusiec naczynia o szerokości 33 cm ze sceną figuralną flankowany jest po obu stronach podwójnym pasem, w którego wnętrzu wpisano motyw liści bluszczu, podobny ornament dekoruje wylew krateru. Centralnym punktem kompozycji jest ponownie trójnogi *lebes* z wylewem ozdobiony ornamentem jęczyzkowym, z którego wnętrza wylania się baran, skierowany w lewą stronę. Gdzeniegdzie rozsiane punkty na powierzchni runa zwierzęcia podkreślają jego sierść. Tuż nad prawym imadłem kotła znajduje się inskrypcja – καλός⁵⁴⁹. Po prawej stronie widnieje kobieca postać wykonująca magiczny rytuał *reiunevatio*. Ubrana jest w długi chiton i zarzucony na niego himation. Prawą rękę ma wyciągniętą ku górze, jakby wypowiadała magiczne zaklęcie.

Po lewej stronie kotła znajduje się kobieta prowadząca za rękę starszego mężczyznę, szczerze spowitego w himation, którego wiek podkreślono włosami i brodą o barwie białej. Kobieca figura ubrana jest w długi chiton i himation, którego boki zostały ozdobione ornamentem, a jej włosy ujarzmione opaską (fot. 38).

⁵⁴⁹ Brak danych na temat tej inskrypcji. O samych inskrypcjach na wazach, zob. A.J. Clark, M. Elston, M.L. Hart, *Understanding Greek Vases*, s. 100. Z kolei informacji na temat samych inskrypcji stosowanych na wazach oraz innych zabytkach i ich początków dostarcza jedna z najnowszych pozycji, zob. J.M. Hurwit, *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge 2015.



38. Detal z czerwonofigurowego attyckiego krateru kolumnowego, tzw. Malarz Egista/Syriskos, ok. 470 r. p.n.e., *Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa i jego córek*, Museum of Fine Arts, Boston.

Interpretacja sceny ukazanej na kraterze jest tożsama z poprzednimi. Medea prezentuje swoje magiczne zdolności w obecności Peliasa i jednej z jego córek⁵⁵⁰. Scena ukazana na kraterze ma swoje analogie również w literaturze, o której była mowa przy wcześniejszych przedstawieniach⁵⁵¹.

Attycki stamnos czerwonofigurowy, tzw. Malarz Hefajstejona, ok. 470 – 460 p.n.e., Vulci, Medea odmładzająca barana w obecności Peliady, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Berlin.

W podobnym czasie, bo między 470 a 460 r. p.n.e., powstało kolejne naczynie – czerwonofigurowy *stamnos* o attyckiej proveniencji. Został on znaleziony w Vulci, w Etrurii. Waza o wysokości 34,1 cm obecnie znajduje się w zbiorach Antikensammlung der Staatlichen Museen w Berlinie, gdzie trafiła w roku 1845 po zakupie dokonany przez Edwarda Gerharda⁵⁵². Beazley przypisuje autorstwo *stamnosa* tzw. Malarzowi Hefajstejona⁵⁵³. Artysta ten podobnie jak w poprzednicy ozdobił naczynie sceną z *reiunevatio* (fot. 39)⁵⁵⁴.

⁵⁵⁰ C.C. Vermeule, *Masterpieces of Greek*, s. 33; BAD 9978.

⁵⁵¹ Apollod. I.9.26; D.S. 4.52.2; Palaphea. 44.3; Paus. 8.11.2; Zen. Cent. 4.92; Plaut. Ps. 868.; Cic. Sen. 23.83; Ov. Met. 7.297-349; Hyg. Fab. 24; Nic. Damas. 90.54; Tzet. ad Lyc. 175.

⁵⁵² Nr inw. Antikensammlung F 2188; ARV 192.1; ARV² 1603, 297.1; Addenda² 211; CVA Berlin, Antikensammlung 11, s. 61- 63, fig. 24, 25A-E, Beilage 13.3, tabl. 64.1-4, 65.1-7, 77.4; LIMC Peliades 7; BAD 203086.

⁵⁵³ ARV² 297-298; Addenda² 211.

⁵⁵⁴ Literatura do fotografii: P. Jacobsthal, *Ornamente Griechischer Vasen*, Berlin 1927, tabl. 96; K. Neugebauer, *Staatliche Museen*, tabl. 57; H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, tabl. 10.1.



39. Attycki *stamnos* czerwonofigurowy, tzw. Malarz Hefajstejona, ok. 470 - 460 p.n.e., Vulci, *Medea odmładzająca barana w obecności Peliady*, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Berlin.

Brzusiec naczynia został ozdobiony sceną figuralną z trzema postaciami. Centrum kompozycji stanowi trójnogi *lebes*, umieszczony nad paleniskiem⁵⁵⁵. Z jego wnętrza wylania się baran – *krios*, skierowany w lewą stronę. Runo zwierzęcia zostało zaznaczone poprzez naniesienie na skórę punktów w kolorze czarnym. Nad baranem znajduje się inskrypcja - K[A]ΛΟΣ (piękny)⁵⁵⁶.

Po lewej stronie kotła widnieje kobieca postać ubrana w sięgający kostek drapowany chiton oraz himation przewiązany u boku. Taki sposób ułożenia tkaniny ma symbolizować udział w rytuale ofiarnym⁵⁵⁷. Lewą dłoń ma skierowaną do góry, natomiast w prawej trzyma berło zakończone pięcioma pazurami, lub przedmiot podobny do dzisiejszej chochli⁵⁵⁸. Włosy postaci ukryte są pod czepcem, spod którego wylaniają się kręcone, czarne kosmyki okalające czoło.

Po prawej stronie *lebesu* znajduje się druga kobieta, ubrana podobnie jak ta umieszczona symetrycznie, ma długi, drapowany chiton oraz przepasany u boku himation. W prawej dłoni trzyma miecz o lekko wygiętym sztychu, *kopis* (?) - koniś, lub sztylet skierowany sztychem do góry⁵⁵⁹, natomiast lewą dłoń ma uniesioną na wysokości głowy. Jej

⁵⁵⁵ S. Benton, *The Evolution of tripod lebes*, s. 127, nr 7.

⁵⁵⁶ CIG 2296.

⁵⁵⁷ E. Simon, *Die Typen der Medeadarstellung*, s. 208.

⁵⁵⁸ CVA Berlin 11, s. 62.

⁵⁵⁹ Więcej informacji na temat samej broni może dostarczyć artykuł D.H. Gordon, *Scimitars, Sabres and Falchions*, *Man* 58 (1958), s. 24.

włosy również ukryte są pod czepcem, z którego wylaniają się jedynie czarne loki nad czołem. Tuż za postaciami artysta umieścił ornament składający się z palmet i wiszących kwiatów lotosu. Z kolei pod sceną figuralną znajduje się meander naprzemiennie ułożony z motywem krzyżowym, tworzący grunt, po którym stąpają postacie (**fot. 40**)⁵⁶⁰.



40. Detal z attyckiego stamnosu czerwonofigurowego, tzw. Malarz Hefajstejona, ok. 470 – 460 p.n.e., Vulci, *Medea odmładzająca barana w obecności Peliady*, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Berlin

Interpretacja sceny na stamnosie jest analogiczna względem poprzednich naczyń z tym motywem. Malarz niewątpliwie ukazał tutaj topos odmłodzenia barana. Mimo to kwestią problematyczną pozostają nadal przedstawione na naczyniu postacie, bowiem od początku opublikowania tej wazy w XIX w. naukowcy podają różne propozycje ich interpretacji.

Z uwagi na fakt, że obie kobiety przedstawiono w podobnych pozach, początkowo sądzono, że na naczyniu malarz namalował dwie córki Peliasa. Teza ta została po raz pierwszy sformułowana w roku 1846, kiedy to Edward Gerhard opublikował tę wazę na łamach niemieckiego czasopisma *Archäologische Zeitung*⁵⁶¹.

Jednak Wolfgang Helbig uznał, że figura stojąca po prawej stronie kotła to Medea trzymająca berło zakończone pięcioma szponami i odprawiająca magiczny rytuał (**fot. 41**). Naukowiec interpretując trzymany przez nią przedmiot przyrównał go do homeryckich

⁵⁶⁰ Bibliografia dotycząca tej fotografii: O. Brendel, *Die Schafzucht im alten Griechenland*, Berlin 1934, tabl. 60.2. H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, tabl. 10.1; K. Neugebauer, *Staatliche Museen zu Berlin, Fuhrer* 1932, tabl. 57; LIMC Peliades 7. Warto wspomnieć o stopce naczynia, bowiem zawiera ona inskrypcję: ΑΛΘ. λυδία μεζω : ι : ε : λεπαστιδης : κ : ζ. Beazley zinterpretował ją jako „10 większych lydi, 5,20 lepastides, 7”. Badacz stwierdził, że *lepastis* było rodzajem naczynia podobnie jak *lydia*, zob. J.D. Beazley, *Some Inscription on Vase*, *AJA* 31 (1927), s. 350. Nie można również wykluczyć, że napis ten mógł odnosić się do dwóch sposobów przewożenia płynów, gdzie zostały podane również ceny (nie wiadomo jednak czy wyrażone są one w obolach czy drachmach). Wymienione w inskrypcji nazwy bowiem można identyfikować z wazami powstałymi w określonych miejscach, takich jak Lydia, zob. A. Rumpf, *Lydische Salbgefäße*, *AM* 35 (1920), s. 165-170; CVA Berlin 11, s. 63.

⁵⁶¹ E. Gerhard, *Griechische Vasenbilder*, *AZ* 4 (1846), s. 370-371.

pempobola (πεμπόβολα), wykonanych z brązu, których używano przy składaniu ofiar do zbierania pozostałości po całopaleniu, tak aby nic nie pozostawić na ołtarzu⁵⁶². Natomiast kobietę po lewej stronie według Helbiga należy identyfikować z Peliadą trzymającą miecz, którym pokroiła barana. Na jej twarzy maluje się zdziwienie i podziw, że poćwiartowane zwierzę wyłoniło się z *lebesu* żywe⁵⁶³.

Interpretacja ta jest ogólnie przyjęta, większość naukowców uważa, że artysta ukazał tutaj Medeę i jedną z Peliad⁵⁶⁴. Być może badacze ci mają rację i kobietę po lewej stronie należy identyfikować z kolchijską czarodziejką, na co wskazywałby przede wszystkim przedmiot, który trzyma w dłoni. Przyjmując, że to Kolchijka odprawiała rytuał i jemu przewodniczyła, ukazanie jej z *pempobolonem* mogło być dla artysty czymś naturalnym. Jeśli uznamy, że jest to Medea, to mamy jednak do czynienia z jedynym jak dotąd znanym przedstawieniem w malarstwie wazowym, w którym pojawia się wyżej opisany przedmiot, który sugerowały taką identyfikację postaci.



41. Rekonstrukcja postaci na attyckim *stamnosi* czerwonofiguralnym, tzw. Malarz Hefajstejona, ok. 470 – 460 p.n.e., Vulci, *Medea z pempobolonem*, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Berlin (rys. W. Helbig 1887).

⁵⁶² Hom. *Il.* 1.463; Hom. *Od.* 3.460. Tego rodzaju utensylia były powszechne w Italii od czasów archaicznych – znaleziono je m.in. w San Francesco oraz Nekropolii d'Arnoaldi Veli, zob. M.É. Cartailhac, *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, Paris 1877, s. 249.

⁵⁶³ W. Helbig, *Das homerische epos aus den denkmälern erläutert. Archäologische untersuchungen*, Leipzig 1887, s. 357. Analogiczną interpretację podaje W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, Leipzig 1898, s. 126.

⁵⁶⁴ ARV 192.1; ARV² 297.1; Addenda² 211; BAD 203086; M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 178.

Czerwonofigurowy kalix-krater attycki, tzw. Malarz Kleofona, ok. 450 r. p.n.e., Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa, Christchurch, University of Canterbury, James Logie Memorial Collection, Nowa Zelandia.

Ten czerwonofigurowy kalix-krater o attyckiej proveniencji powstał około roku 450 p.n.e.⁵⁶⁵ Jego autorem jest tzw. Malarz Kleofona. Działalność tego artysty datuje się na poł. V w. p.n.e. Swoją przydomek zawdzięcza on jednemu z dzieł – wazie, która była nagrodą dedykowaną Kleofonowi. Artysta umieścił na niej inskrypcję κἄλος. Prawdopodobnie początkowo pracował dla warsztatu Polygnota. Trzy wazy wskazują również na jego współpracę z Malarzem Achillesa⁵⁶⁶.

Prezentowane naczynie znajduje się obecnie w Christchurch, University of Canterbury, James Logie Memorial Collection w Nowej Zelandii⁵⁶⁷. Muzeum nie udostępnia informacji na temat swoich zbiorów, dlatego też niektóre z nich zostaną pominięte, jak chociażby wymiary naczynia.

Malarz Kleofona, podobnie jak poprzednicy, odwołał się do epizodu z mitu o Medeji, w którym czarodziejka pokazuje Peliasowi swoje magiczne zdolności, dokonując rytuału odmłodzenia (**fot. 42**).

Centrum kompozycji brzusca stanowi scena figuralna, w której biorą udział trzy postaci. W samym środku artysta namalował trójnogi *lebes* ustawiony nad paleniskiem z wylaniającym się baranem skierowanym w lewą stronę. Obok stoi kobieta, która wysypuje do kotła magiczne *pharmaka*. Ubrana jest w długi peplos. Włosy ma upięte w kok i schowane pod czepcem, zwanym *sakkos*, na którym widoczna jest wstążka. Z kolei po lewej stronie kotła znajduje się postać mężczyzny, spowitego w długi himation. Starzec wspiera się na lasce, a jego lewa dłoń spoczywa na głowie, co może symbolizować zatroskanie. Pod postaciami widnieje linia, która tworzy grunt, po którym stąpają. Scenę od dołu zamyka

⁵⁶⁵ Wazy o tym kształcie charakteryzowały się szerokim wylewem, brakiem szyi, brzuścem podzielonym na dwie części: górną nieco wklęsłą, natomiast dolną wypukłą. Imadła lekko zakrzywione w górę umieszczano po obu stronach wylewu. Stopka zazwyczaj była dwustopniowa – górna tuż pod podstawą kielicha i dolna typu torus. Naczynia o tym kształcie należały do jednych z największych attyckich waz a ich wysokość wynosiła od 34 do 56 cm. Popularność tych naczyń można datować na końcówkę VI w. p.n.e. aż do końca wieku IV p.n.e., zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 8; T. Schreiber, *Athenian Vase Construction*, s. 138. Najwcześniejszym przykładem kalix-krateru jest naczynie wykonane przez Exekiasa i datowane na ok. 530 r. p.n.e., co może świadczyć, że artysta ten wynalazł sam kształt, J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, New York 1974, s. 575. (145.19.17). Więcej informacji na temat samych kraterów może dostarczyć dysertacja S. Frank, *Attische Kelchkratere: Eine Untersuchung zum Zusammenspiel von Gefäßform und Bemalung*, Frankfurt am Main 1990.

⁵⁶⁶ A. Shapiro, *The Robinson Group of Panathenaic Amphorae*, [w:] *Athenian Potters and Painters III*, J. Oakley (ed.), Oxford 2014, s. 223-229.

⁵⁶⁷ Nr inw. J.Logie Mem.Coll. 178.94; LIMC Pelias 18; BAD 5046.

panel ornamentalny składający się z meandra ułożonego naprzemiennie z motywem krzyżowym (fot. 43).



42. Czerwonofigurowy *kalyx*-krater attycki, tzw. Malarz Kleofona, ok. 450 r. p.n.e., *Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa*, Christchurch, University of Canterbury, James Logie Memorial Collection, Nowa Zelandia.



43. Detal z attyckiego czerwonofigurowego *kalyx*-krateru, tzw. Malarz Kleofona, ok. 450 r. p.n.e., *Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa*, Christchurch, University of Canterbury, James Logie Memorial Collection, Nowa Zelandia.

Ukazana na *kalyx*-kraterze scena nawiązuje tematem do przedstawień znanych z pozostałych naczyń, w których Medea próbuje przekonać Peliasa do poddania się rytuałowi odmładzania⁵⁶⁸. Simon podaje, że kobiecą postać można identyfikować jako

⁵⁶⁸ D.S. 4.52.2; Apollod. 1.9.27; Palaphea. 44.3; Paus. 8.11.2; Zen. *Cent.* 4.92; Plaut. *Ps.* 868; Cic. *Sen.* 23.83; Ov. *Met.* 7.297-349; Hyg. *Fab.* 24; Nic. Damas. 90.54; Tzet. ad Lyc. 175.

Peliadę lub Medeę. Podobnie twierdzi Vojatzi, która uznaje, że na wazie przedstawiono władcę Jolkos oraz córkę Ajetesę⁵⁶⁹.

Attycki czerwonofigurowy kylix typu B, tzw. Malarz Ewajona, ok. 450 r. p.n.e. Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa i jego córek, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Szwajcaria.

Okolo roku 450 p.n.e.⁵⁷⁰ powstał czerwonofigurowy kylix typu B, o attyckiej proveniencji⁵⁷¹. Jego autorstwo przypisuje się tzw. Malarzowi Ewajona, którego działalność datuje się na lata 460 – 440 p.n.e. Artysta ten był uczniem Durisa i jednym z czołowych przedstawicieli twórców kylixów i innych małych naczyń. Pseudonim nadany mu współcześnie wiąże się z inskrypcją *kalos* na kubku znajdującym się obecnie w Luwrze, gdzie namalował pochwałę urody młodego Ewajona⁵⁷².

Zaprezentowane naczynie obecnie znajduje się zbiorach kolekcji Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, w Szwajcarii⁵⁷³. Artysta umieścił motyw odmłodzenia Peliasa zarówno na stronie A i B, a także na tondzie naczynia. Z kolei postać Medei znajduje się jedynie na zewnętrznych partiach kylixu (**fot. 44**)⁵⁷⁴.

Kompozycja figuralna strony (A) składa się z pięciu postaci. Centrum wyznacza kobieta. Z jej wizerunku zachował się jedynie niewielki fragment himationu i bosych stóp, a także foriamos, który trzyma w dłoni. Po prawej stronie także znajdują się dwie kobiece postacie. Pierwsza z nich ubrana jest w chiton oblamowany czarną wstęgą oraz przewiązany wokół bioder himation. Stojąca za nią figura również zachowała się we fragmentach, widoczna jest jedynie jej głowa, na której spoczywa *sakkos* i opaska. Kobieta ubrana jest w plisowany peplos, w lewej dłoni trzyma naczynie – prawdopodobnie kylix (?).

⁵⁶⁹ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 179, nr 95; LIMC Pelias 18.

⁵⁷⁰ Taką datację podaje m.in. S. Spence, *The Image of Jason*, fig. 86.

⁵⁷¹ Naczynia o tym kształcie charakteryzowały się brakiem wyodrębnionego wylewu oraz profilowaniem górnej części trzonka. W ten sposób uzyskiwano wazę o płynnym profilu. Typologia wg Beazley'a, zob. BAD: cups. Według Richter i Milne ten rodzaj kyliksów należał do typu III, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, fig. 163, 164.

⁵⁷² CVA: Attic Red-figure Vases, s. 51. Więcej informacji na temat samego malarza podaje ARV² 789-798. M. Robertson, *The Art of Vase-Painting*, s. 219-220; J. Boardman, *Athenian Red Figures*, s. 195.

⁵⁷³ Nr inw. Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: LOANXXXX4435; LIMC Alkandre 2; LIMC Peliades 10; LIMC Pelias 17; BAD 4435.

⁵⁷⁴ Literatura do fotografii: H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, tabl. 11.1-2, 12.1 (strona A,B oraz tondo).



44. Attycki czerwonofigurowy kylix typu B, tzw. Malarz Ewajona, ok. 450 r. p.n.e. *Medea odmładzająca barana w obecności Peliasa i jego córek*, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Szwajcaria.

Po lewej stronie kobiety ze szkatułką, artysta umieścił kolejne dwie osoby. Z wizerunku pierwszej zachowała się jedynie głowa zakryta *sakkosem* i opaską, oraz dolna część plisowanego chitonu lub peplosu z zarzuconym na niego himationem. Scenę zamyka kobieta trzymająca ręce oparte na biodrach, przyglądając się postaciom stojącym przed nią. Włosy ma upięte na karku w kok, a na szyi widoczny jest łańcuszek z wisiorkiem. Ubrana jest w plisowany chiton upięty na lewym ramieniu oraz zarzucony na niego himation z czarną lamówką. Scena flankowana jest ornamentem w postaci *antemionu* oraz motywów floralnych (fot. 45).

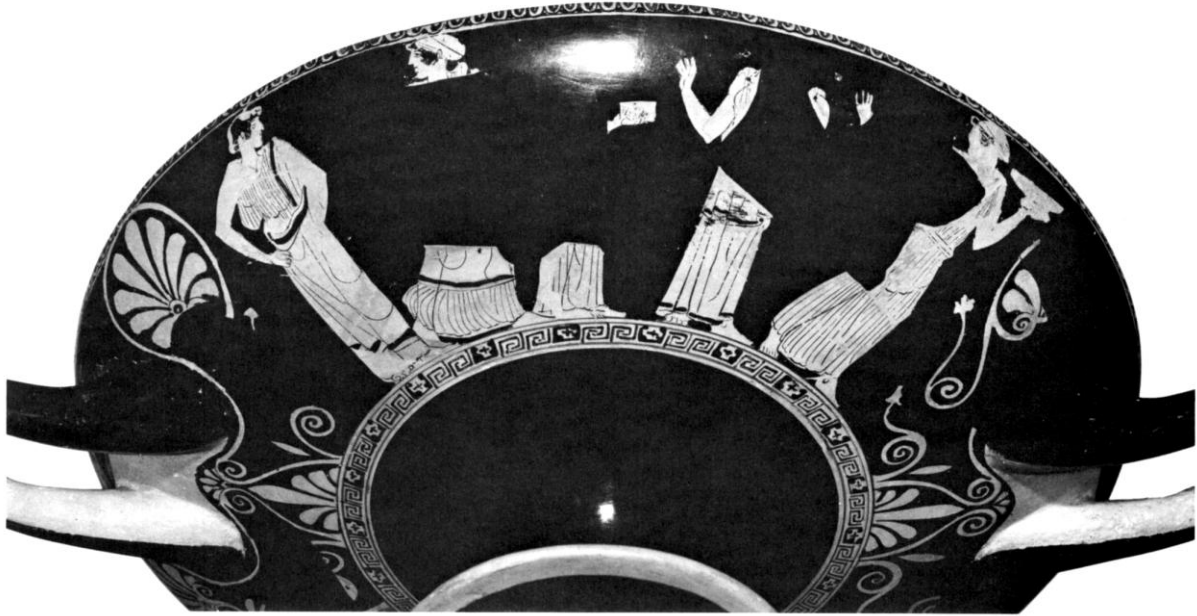
Schefold interpretuje postacie jako Peliady oraz towarzyszącą im Medeę⁵⁷⁵. Badacz identyfikuje czarodziejkę z kobietą stojącą pośrodku sceny figuralnej i trzymającą pudełko z magicznymi ziołami – *foriamos* z *pharmaka*. Kolchijka stara się przekonać Peliady, by poćwiartowały ojca i poddały go odmłodzeniu za sprawą jej czarów, zapewniając, że efekt będzie taki jak w przypadku w przypadku barana⁵⁷⁶. Stojąca po prawej stronie pierwsza z Peliad ma przewiązany wokół talii himation, co symbolizowało udział w rytuale ofiarnym⁵⁷⁷. Jej dłoń ułożona jest palcami do góry, a widoczne na szacie plamy z rozcieńczonego czerwonego firnisu mogą sugerować, że przed chwilą poćwiartowała barana⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵ Paus. 8.11.3: Antionoe i Aristopeja. Należy dodać jeszcze Alkestis oraz Alkandrę. Z kolei inne *nomines* Peliad widnieją u Hyginusa i Apollodorosa, według nich są to: Pelopeja, Pejzydike, Hippotoe i Meduza, zob. Hyg. *Fab.* 24; Apollod. 1.95.

⁵⁷⁶ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 134.

⁵⁷⁷ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 134.

⁵⁷⁸ Schefold zasugerował, że tak trzymana dłoń przez Peliadę ma podobne ułożenie jak posąg Zeusa w Olimpii, zob. K. Schefold, *Die Basler Peliadenschale*, *AntK* 21 (1978), s. 104.



45. Detal z attyckiego czerwonofigurowego *kylixu* typu B, strona (A), tzw. Malarz Ewajona, ok. 450 r. p.n.e. *Medea odmladzająca barana w obecności Peliasa i jego córek*, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Szwajcaria.

Attycki kylix czerwonofigurowy typu B, tzw. Malarz Villa Giulia, ok. 440 r. p.n.e., Medea, Pelias i Peliady, Muzeum Watykańskie, Museo Gregoriano Etrusco, Rzym.

Podobna scena, co na poprzednim naczyniu, znajduje się na attyckim *kyliksie* czerwonofigurowy typu B datowany na ok. 440 r. p.n.e. Jego autorstwo przypisuje się tzw. Malarzowi Villa Giulia, którego działalność szacuje się na lata 470 – 440 p.n.e. Artysta ten specjalizował się w malarstwie czerwonofigurowym, jednak znane są też jego dzieła w technice białego tła. Naukowcy nadali mu przydomek na podstawie krateru znajdującego się obecnie w Muzeum Villa Giulia w Rzymie⁵⁷⁹.

Prezentowane naczynie obecnie stanowi część kolekcji w zbiorach Muzeum Watykańskiego – Museo Gregoriano Etrusco w Rzymie⁵⁸⁰. *Kylix* można sklasyfikować na podstawie jego kształtu do typu B (wg Beazley'a) lub typu III (wg Richter, Milne)⁵⁸¹.

Centrum kompozycji na stronie (A) wyznacza kobieta prowadząca za rogi barana. Ubrana jest w plisowany peplos oraz zarzucony na niego himation. Na głowie ma diadem a włosy spięte w kok. Po jej prawej stronie znajduje się kolejna kobieta, również ubrana w peplos. W prawej dłoni trzyma *phoriamos*. Ma krótkie, kręcone włosy.

⁵⁷⁹ Szerzej na temat tego artysty, zob. AV 154; ARV² 618-626; ARFH 215.

⁵⁸⁰ Nr inw. Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 1186 (16538); LIMC Alkestis 53ad; LIMC Pelias 21; BAD 5361.

⁵⁸¹ Por. *kylix* tzw. Malarza Ewajona.

Po stronie lewej artysta namalował dwie kobiece postacie. Stojąca najbliżej środka nosi na sobie peplos z plisowanymi rękawami, które sięgają jej przedramienia. U boku ma przewiązany himation, co znaczy, że bierze udział w rytuale ofiarnym. Włosy ma przewiązane wstążką lub opaską i upięte w kok. Prawą dłoń trzyma podniesioną do góry, natomiast w lewej niesie *phiale*⁵⁸². Za nią również znajduje się kobieta, ubrana podobnie w peplos. Pod pachą trzyma *phoriamos*. Scena po obu stronach flankowana jest motywem *antemionu* (fot. 46).



46. Detal z attyckiego kylixu czerwonofigurowego typu B, strona (A), tzw. Malarz Villa Giulia, ok. 440 r. p.n.e., *Medea prowadząca barana i Peliady*, Muzeum Watykańskie, Museo Gregoriano Etrusco, Rzym.

Interpretacja przedstawienia jest tożsama z poprzednimi, artysta ukazał tutaj motyw odmłodzenia barana. W tym przypadku Medea została zobrazowana jako dojrzała kobieta, w momencie kiedy prowadzi za rogi barana. Malarz prawdopodobnie przedstawił rezultat czarów Kolchijki, za sprawą których z kotła wyszło młode zwierzę. Pozostałe postacie identyfikowane są jako córki Peliasy: Antionoe, Aristopeja i Alkestis (?). Ich młody wiek został zaznaczony poprzez krótkie włosy⁵⁸³.

Tondo naczynia zawiera również scenę figuralną. Jej bohaterami są dwie osoby: siedzący na *difros okladias* starszy mężczyzna, ubrany w himation zarzucony na jedno ramię. W lewej dłoni trzyma laskę, która podobnie jak białe włosy i broda zdradzają jego podeszły

⁵⁸² Według Isler-Kerényi w ten sposób wiązali szatę kapłani, z kolei *phiale* może sugerować wylanie libacji, zob. C. Isler- Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 128.

⁵⁸³ C. Isler- Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 128; M. Salvadori, M. Baggio (ed.), *Gesto-immagine*, s. 68.

wiek⁵⁸⁴. Naprzeciwko niego stoi kobieca postać nosząca peplos. Na głowie ma diadem oraz welon – καλύπτρα, którego koniec trzyma w prawej dłoni. Tuż za kobietą widoczna jest kolumna oraz uchylone drzwi⁵⁸⁵. Scena otoczona jest dookoła ornamentem złożonym z meandra ułożonego naprzemiennie z szachownicą (fot. 47).



47. Detal z attyckiego *kylixu* czerwonofigurowego typu B, tondo, tzw. Malarz Villa Giulia, ok. 440 r. p.n.e., *Medea i Pelias*, Muzeum Watykańskie, Museo Gregoriano Etrusco, Rzym.

Na identyfikację Medei w tym przypadku pozwala przedstawienie Kolchijki na stronie (A) *kylixu*, gdzie jej postać ubrana jest w podobny sposób, ma na sobie peplos oraz diadem na głowie, co odnosi się do jej królewskiego pochodzenia. Przed nią siedzi Pelias lub Egeusz, jednak z uwagi na tematykę scen na naczyniu ta pierwsza propozycja wydaje się być najbardziej prawdopodobna⁵⁸⁶.

Według Isler – Kerényi oraz Monici Salvadori ukazana scena ma wydźwięk erotyczny i odnosi się do aktu uwodzenia i kuszenia, bowiem Medea swoją postawą góruje nad siedzącym, starym mężczyzną, a także odsłania swoje ciało skrywane pod welonem. Takie

⁵⁸⁴ Por. wcześniejsze przedstawienia z Peliasem w tym rozdziale.

⁵⁸⁵ C. Isler-Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 128.

⁵⁸⁶ H. Meyer, *Medea und die Peliaden*, s. 11.

przedstawienie, według Salvadori, nawiązuje do gestu *anakalypsis*, czyli odsłonięcia siebie w czasie ceremonii zaślubin⁵⁸⁷.

Attycki czerwonofigurowy pyxis, tzw. Malarz z Heidelbergu 209, ok. 440 – 420 r. p.n.e., Eretria, Medea (?), Pelias i Peliady, Musee du Louvre, Paryż.

Ten czerwonofigurowy *pyxis* o attyckiej proveniencji został wykonany między 440 a 420 r. p.n.e.⁵⁸⁸ Znalezione go w czasie badań wykopaliskowych w Eretrii. Beazley przypisuje jego wykonanie tzw. Malarzowi z Heidelbergu 209⁵⁸⁹. Obecnie naczynie o wysokości 10,9 cm oraz szerokości 15,1 cm znajduje się w zbiorach Musee du Louvre w Paryżu⁵⁹⁰. Według typologii Richter i Milne⁵⁹¹ omawiany *pyxis* należy do typu III, który charakteryzuje się naczyniami dość szczupłymi, o wklęsłych bokach oraz przykryciem z uchwytem⁵⁹².

Wklęsły brzusiec, którego wnętrze było pokryte czarnym firnisem⁵⁹³, zawiera scenę figuralną, biegnącą dookoła naczynia. Można ją podzielić na trzy części. W pierwszej z nich, znajdującej się na stronie (A), artysta umieścił dwie postacie, męską i kobietą. Po lewej stronie został przedstawiony mężczyzna w długim, plisowanym chitonie i zarzuconym na niego himationie. Porusza się on bądź opiera na lasce. Jego podeszły wiek dodatkowo

⁵⁸⁷ C. Isler- Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 128; M. Salvadori, M. Biaggio (ed.), *Gesto-Immagine*, s. 68. Na temat gestów uwodzenia, zob. m.in. M. Biaggio, *I gesti della seduzione: tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma 2004. O *anakalypsis* pisze również G. Deschodt, *Images et mariage, une question de méthode: le geste d'anakalypsis*, *Cahiers Mondes Ancien* 2 (2011), s. 1-15.

⁵⁸⁸ *Pyxis*, gr. πυξίς. Nazwa ta, która ma oznaczać „małe pudełko” pierwotnie nie występowała w attyckiej literaturze. Według Marjorie Milne takiego wyrażenia użył Pollux (10.168). Tym samym *pyxis* nie było attyckim określeniem, ponieważ naczynie o tym kształcie i funkcji definiowało słowo *kylichnis* (κυλινθίς). Wyraz *pyxis*, najczęściej pojawia się po IV w. p.n.e., zob. M.J. Milne, *Kylichnis*, *AJA* 43 (1939), s. 247. Na ceramicznych naczyniach o tym kształcie często przedstawiano kobiece postacie, zob. L.D. Caskey, J.D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. I, Oxford 1931, s. 35. Wykorzystywano je przede wszystkim do przechowywania różnych kosmetyków, biżuterii czy drobiazgów lub medykamentów, zob. H.B. Walters, *History of Ancient*, s. 198. Samo słowo *pyxis* tłumaczone jest jako pojemnik (pudełko) wykonane z bukszpanu (πύξος), które używane było przez medyków do trzymania ich specyfików, zob. Etym. Mag., s.v. πυξίς, zob. także S.R. Roberts, *The Attic Pyxis*, Chicago 1978, s. 4. Józef Flawiusz podaje informacje, że w takiej szkatułce (πυξίδα) znajdowała się trucizna, zob. Flav. Bell. Jud. 1.30.7. *Pyxides* cieszyły się popularnością zwłaszcza w połowie V w. p.n.e., zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 20.

⁵⁸⁹ ARV² 1289.25.

⁵⁹⁰ Nr inw. CA636; ARV² 1289.25, Addenda² 359; LIMC Pelias 19; BAD 217314.

⁵⁹¹ Beazley natomiast przypisuje ten kształt do typu A, który należał do najpopularniejszego w okresie od VI do V w. p.n.e. Swoją formą nawiązywał do korynckich „pudełeczek”. Badacz podaje również, że *pyxides* miały niekiedy stopkę typu dyskoidalnego lub stały na trzech nóżkach. BAD: *pyxis*. Niektóre z tych naczyń posiadały potrójne lub poczwórne nóżki, bądź były ich zupełnie pozbawione, zob. T. Schreiber, *Athenian Vase*, s. 226.

⁵⁹² G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, fig. 137-142.

⁵⁹³ T. Schreiber, *Athenian Vase*, s. 227.

podkreślają białe włosy i broda⁵⁹⁴. Zmierza on ku stojącej na prawo kobiecie ubranej w peplos, której lewa dłoń wskazuje gest zaproszenia. Scena flankowana jest u góry ciągłą linią, a u dołu ornamentem języczkowym.

Tym, co przykuwa naszą uwagę, jest stojąca po lewej stronie kolumna – element dotąd niespotykany w ikonografii motywu odmlodzenia barana. Jest to zapewne umowne przedstawienie miejsca, w którym rozgrywa się scena – prawdopodobnie ma to być komnata w pałacu władcy Jolkos. Niewykluczone również, że ten element architektoniczny sugeruje tło sceny w teatrze⁵⁹⁵ (fot. 48).



48. Attycki czerwonofigurowy *pyxis*, tzw. Malarz z Heidelbergu 209, ok. 440 – 420 r. p.n.e., Eretria, *Medea* (?) i *Pelias*, Musee du Louvre, Paryż.

O ile interpretacja analizowanej sceny nie budzi wątpliwości, mamy bowiem do czynienia z motywem *reiunevatio*, któremu ma poddać się stary Pelias, o tyle kwestie związane z postacią kobiecą stojącą po prawej stronie, nadal są niejednoznaczne. Według Spance’a malarz ukazał w tym przypadku jedną z Peliad, która zachęca swojego ojca do

⁵⁹⁴ Por. Pozostałe przedstawienia z Peliasem w tym podrozdziale.

⁵⁹⁵ W późniejszym okresie, tzn. w IV w. takie ukazanie kolumn w malarstwie wazowym związanym z ikonografią mitu o Medei, w którym obecny był topos dzieciobójstwa interpretuje się właśnie jako przedstawienie wnętrza pałacu, świątyni lub sceny, na której rozgrywały się wydarzenia. Szerzej zostanie opisane to w Rozdziale VI.

wzięcia udziału w rytuale⁵⁹⁶. Jednak Galasso podaje, że przedstawiono tutaj Medeę i Peliasa. W moim przekonaniu nie możemy odrzucić żadnej z tych tez, pozostawiając tę kwestię w sferze spekulacji. Choć bliższa jest mi interpretacja Galasso, która twierdzi, że mamy do czynienia z przedstawieniem czarodziejki⁵⁹⁷.

Dalsza część naczynia zawiera kontynuację sceny, jej bohaterkami są dwie kobiety, pomiędzy którymi stoi *lebes* na trójnogu o lwich łapach. Postać stojąca po prawej stronie kotła ubrana jest w peplos oraz przewiązany u boku himation, co ma symbolizować udział w rytuale ofiarnym⁵⁹⁸. W prawej dłoni trzyma miecz wierzchołkiem sztychu skierowanym w stronę kotła. Jest to jedna z córek Peliasa, która zaraz poćwiartuje swojego ojca, by przywrócić mu młodość (fot. 49).



49. Attycki czerwonofigurowy *pyxis*, tzw. Malarz z Heidelbergu 209, ok. 440 – 420 r. p.n.e., Eretria, *Medea* (?), *lebes* i jedna z *Peliad*, Musee du Louvre, Paryż.

Kolejna scena również ukazuje dwie kobiety. Stojąca po prawej stronie postać z mieczem trzyma w dłoniach owoce, ubrana jest w peplos. Obok niej kroczy młody baran. Kobieta wygląda jakby demonstrowała pozostałym efekt rytuału czarodziejki, prowadząc całe i młode zwierzę. Tuż za nią stoi kolumna, która może sugerować umieszczenie sceny we wnętrzu pałacu Peliasa (fot. 50).

⁵⁹⁶ S. Spance, *The Image of Jason*, s. 121.

⁵⁹⁷ S. Gallaso, *Pittura Vascolare*, fot. 12.

⁵⁹⁸ Por. chociażby przedstawienie na czerwonofigurowym *kylixie* tzw. Malarza Villa Giulia.



50. Attycki czerwonofigurowy pyxis, tzw. Malarz z Heidelbergu 209, ok. 440 – 420 r. p.n.e., Eretria, *Peliady i baran*, Musee du Louvre, Paryż.

Ostatnim fragmentem sceny jest trzecia kobieta, która stoi między dwoma kolumnami. Ubrana jest w upięty na ramionach, długi peplos. W lewej dłoni trzyma *phoriamos*, prawdopodobnie z magicznymi ziołami, które potrzebuje do spełnienia rytuału *reiunevatio*, natomiast w prawej owoc (?). Włosy kobiety upięto w kok i ozdobiono wstążką. Na podłożu, przed kobietą postacią stoi *kalathos* (κάλαθος) – używany do przechowywania wełny lub owoców⁵⁹⁹ (fot. 51).

Większość badaczy talich jak Beazley, Meyer czy Spance słusznie opowiada się za tezą, która głosi, że pozostałe postacie znajdujące się na *pyxisie* to córki Peliasa, które za chwilę poćwiartują swojego ojca i wrzucą do kotła⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ Słowo *kalathos* oznaczało kosz na wełnę, zob. Ar. *Lis.* 579 lub też kubel, zob. Mart. 8.6.15. Kształt ten jest dobrze znany z przedstawień na wazach. Jego późniejszy opis można znaleźć u Pliniusza, zob. Plin. *NH.* 21.23. W sztuce występował jako symbol obfitości i płodności. Szerzej na temat samego kształtu i funkcji tego typu naczyń, zob. S. Johnston, *A History of Trust in Ancient Greece*, Chicago 2011, s. 43.

⁶⁰⁰ ARV² 1289.25; Addenda² 359; LIMC Pelias 19. G. Tetschladze, A. Prag, A. Snodgrass (ed.), *Periplous, Papers on Classical Art*, s. 267; S. Spance, *The Image of Jason*, s. 121.



51. Attycki czerwonofigurowy *pyxis*, tzw. Malarz z Heidelbergu 209, ok. 440 – 420 r. p.n.e., Eretria, *Peliada stojąca z foriamosem*, Musée du Louvre, Paryż.

Motyw ten, znany także w literaturze, która została przeze mnie przytoczona już przy okazji prezentacji wcześniejszych naczyń, cieszył się popularnością do około 420 r. p.n.e., bez mała przez 100 lat. Przedstawione powyżej naczynie stanowi ostatnie, znane mi *exemplum* z motywem próby odmlodzenia Peliasa, w którym bierze udział Medea. Po tym czasie, tzn. po 420 r. p.n.e. nie odnotowano tego toposu w malarstwie wazowym.

3.3. Medea jako gotująca ludzi (ἑψάνδρα)⁶⁰¹ - motyw odmlodzenia Jazona lub Ajzona⁶⁰².

Motyw odmlodzenia Jazona lub Ajzona znany jest w sztuce prawdopodobnie już od VII w. p.n.e., kiedy to powstało olpe *buccherio*, omówione w Rozdziale II. Po tym czasie nie pojawia się on aż do V w. p.n.e., kiedy to powstaje seria czterech lekytów czarnofigurowych na białym tle⁶⁰³, datowanych na lata 500 – 475 p.n.e. Pierwszy z *lekythoi* znaleziony w Geli został wykonany przez tzw. Malarza Safony. Autorem dwóch kolejnych jest tzw. Malarz Hajmona. Natomiast ostatnie naczynie sporządził artysta związany z manufakturą Class of Athens 581. Na wszystkich występuje motyw odmlodzenia. Z *lebesu* wylania się młodzienc,

⁶⁰¹ *Epsandra* – gr. gotująca ludzi.

⁶⁰² Podalam taką ewentualność ze względu na brak pewności, co do określenia postaci znajdujących się na lekytach.

⁶⁰³ Na temat techniki zob. podrozdział I poświęcony czterem ateńskim lekytom z przedstawieniem Medei flankowanej *drakontes*.

co ma symbolizować jego powrót do młodości. Taki dobór scen na *lekythoi* zapewne został uwarunkowany przeznaczeniem tychże naczyń, które stosowano w praktykach pogrzebowych⁶⁰⁴. Kwestią sporną pozostaje nadal interpretacja postaci ukazanych na tych wazach, jednak badacze powszechnie sądzą, że artyści ukazali tutaj Medeę i Jazona (lub też Ajzona), który poddał się magicznemu rytuałowi odmłodzenia.

Ostatnim z zaprezentowanych w tym podrozdziale naczyń będzie hydria wykonana przez tzw. Malarza z Kopenhagi, datowana na ok. 470 r. p.n.e., której interpretacja jest pewniejsza ze względu na znajdujące się na wazie inskrypcje.

Attycki lekyt czarnofiguralny, technika białego tła, tzw. Malarz Safony, ok. 500 r. p.n.e., Gela. Młodzieniec wylaniający się z kotła w obecności dwóch kobiet, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Syrakuzy.

Serię naczyń z motywem *reiunevatio* Jazona (lub też Ajzona) otwiera czarnofiguralny lekyt w technice białego tła datowany na lata 500 – 475 p.n.e.⁶⁰⁵ Naczynie obecnie znajduje się w zbiorach Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi w Syrakuzach⁶⁰⁶. Haspels przypisuje autorstwo tego lekytu Malarzowi Safony, którego działalność szacuje się na lata 510 – 490 p.n.e.⁶⁰⁷ Omawiana waza została znaleziona w nekropolii Borgo przy via Salerno, znajdującej się w Geli⁶⁰⁸. Pierwsze *stricte* naukowe badania na tym terenie rozpoczęto na początku XX w.⁶⁰⁹ Kierownikiem wykopalisk został Paolo Orsi, którego prace przyniosły odsłonięcie pięciuset siedziemdziesięciu grobowców. W kolejnych dekadach, dzięki Dinu Adamesteanu i Piero Orlandiniemu światło dzienne ujrzało następnych siedemdziesiąt grobowców, co wraz z poprzednimi dało liczbę sześciuset czterdziestu obiektów⁶¹⁰.

⁶⁰⁴ Więcej informacji na temat attyckich lekytów wykonanych w technice białego tła dostarczy pozycja A. Fairbanks, *Athenian Lekythoi* oraz artykuł R.C. Bosanquet, *Some Early Funeral Lekythoi*, JHS 19 (1899), s. 169-184. Ikonografia na wielu z nich nawiązywała do śmierci i pogrzebu. Pierwsze takie „grobowe” przedstawienie wykonał Malarz Beldam na lekycie znalezionym w Eretrii (National Archaeological Museum w Atenach, nr inw. 12801, zob. ABL 266.2; Addenda 69; BAD 2755;). D.C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*, Oxford 1975, s. 133.

⁶⁰⁵ Taką datę podaje m.in. S. Spance, *The Image of Jason*, fig. 78 oraz R. Panvini, F. Giudice (ed.), *Ta Attika, Attic Figured Vases from Gela*, Rome 2003, s. 288, fig. 29.

⁶⁰⁶ Nr inw. 20936; ABL 227.38; LIMC Jason 58; LIMC Pelias 16ad; BAD 5120.

⁶⁰⁷ ABL 227. Przydomek tego artysty pochodzi od przedstawienia Safony na hydrii, która obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 142333).

⁶⁰⁸ Gela gr. Γέλα, została założona przez kolonistów z Rodos i Krety ok. 689 r. p.n.e. Była jednym z najbardziej znaczących miast Sycylii między VII a VI w. p.n.e., zob., Gela, [w:] *Dictionary of Greek and Roman Geography*, vol. 1, W. Smith (ed.), London 1854, s. 986.

⁶⁰⁹ Pierwsze nowożytnie wykopaliska, choć nie tak profesjonalne jak te prowadzone przez Orsiego miały miejsce już w XIX w. Wiele z zabytków znalezionych w nekropolii trafiło do muzeów w Wielkiej Brytanii czy Berlinie, zob. P. Orsi, *Gela: Scavo dal 1900-1905*, MonAnt 17 (1906), s. 27-28.

⁶¹⁰ Wyniki ich badań zostały opublikowane w Monumenti Antichi dei Lincei XVII (1906) oraz Notizie degli Scavi di Antichità (1956/1960).

Lekyt klasy A (wg Fairbanksa)⁶¹¹ oraz typu II (wg Richter, Milne 1935)⁶¹² o wysokości 12,5 cm znajdował się w grobowcu nr 196⁶¹³ (fot. 52).



52. Attycki lekyt czarnofigurowy, technika białego tła, tzw. Malarz Safony, ok. 500 r. p.n.e., Gela. Młodzieniec wyłaniający się z kotła w obecności dwóch kobiet, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Syrakuzy.

Brzusiec naczynia został ozdobiony sceną figuralną, której centrum stanowi *dinos* umieszczony na trójnogu o lwich łapach i ustawiony nad paleniskiem⁶¹⁴. Z jego wnętrza wyłania się skierowany w prawą stronę dobrze zbudowany młodzieniec. Włosy postaci upięte zostały w *krobylos* (κρόβυλος), gdzie zebrano je u nasady szyi, skręcono i przepasano opaską⁶¹⁵. Prawą dłoń wyciąga ku górze, a lewą ma zgiętą u boku. Po obu stronach *dinosu* znajdują się dwie kobiety. Obie noszą na sobie chitony i haftowane *himatia*. Figura po lewej stronie kotła ma podniesioną lewą dłoń do góry, prawą zaś ugiętą przy boku, w podobny sposób jak młodzieniec. Jej włosy również upięto w *krobylos* i przepasano wstążką. Zapewne analogiczną fryzurę miała kobieta krocząca po prawej stronie kotła, jednak nie można tego odczytać ze względu na obecne w tym miejscu ubytki w ceramice (fot. 53).

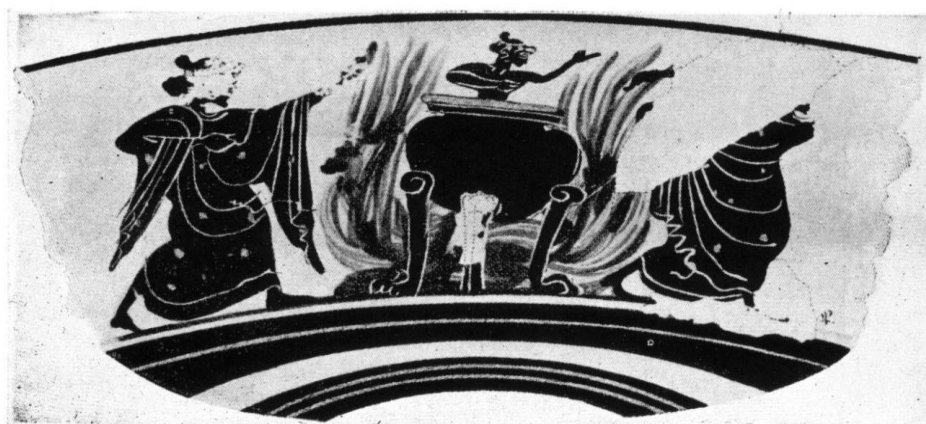
⁶¹¹ Według typologii Fairbanksa naczynie o tym kształcie należy do klasy A, gdzie wylew był dość płytki i szeroki a jego górne krawędzie niemal płaskie, zob. A. Fairbanks, *Athenian Lekythoi*, s. 10.

⁶¹² Richter i Milne sklasyfikowały ten kształt lekytów do typu II, gdzie wyodrębniono ramiona z brzusca. Ta forma występowała od poł. VI w. p.n.e. i była kontynuowana przez cały V w. p.n.e., zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 15, fig. 93-98.

⁶¹³ P. Orsi, *Gela*, s. 119; R. Panvini, F. Giudice (ed.), *Ta Attika*, s. 288.

⁶¹⁴ S. Benton, *The Evolution of tripod lebes*, s. 128, nr 12.

⁶¹⁵ Krobylos był popularną fryzurą noszą przez mężczyzn i kobiety pod koniec epoki archaicznej i we wczesnym okresie klasycznym, zob. *Krobylos*, [w:] *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, W. Smith (ed.), London 1880, s. 896.



53. Detal z attyckiego lekytu czarnofigurowego, technika białego tła, tzw. Malarz Safony, ok. 500 r. p.n.e., Gela. *Młodzieniec wyłaniający się z kotła w obecności dwóch kobiet*, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Syrakuzy.

Scena na lekycie przedstawia motyw odmłodzenia. Niekiedy interpretowana jest również jako śmierć Peliasa⁶¹⁶ lub jako zwyczajne oczyszczenie poprzez ogień⁶¹⁷. Co do postaci biorących w niej udział zdania badaczy są podzielone. Na początku XX w. prowadzący wykopaliska w Geli Orsi, doszedł do wniosku, że są to dwie córki Peliasa i sam władca, który poddał się rytuałowi odmłodzenia. Jednocześnie badacz zanegował możliwość przedstawienia w tym miejscu Medei. Swoją argumentację oparł na stwierdzeniu, że czarodziejkę przedstawiano niemal zawsze w stroju orientalnym lub we frygijskim nakryciu głowy⁶¹⁸.

Teza postawiona przez włoskiego badacza ma jednak kilka słabych punktów. Po pierwsze jak wiemy, zarówno ze źródeł archeologicznych jak i pisanych, Pelias nigdy nie opuścił kotła o własnych siłach, ponosząc śmierć w wyniku poćwiartowania przez swoje córki lub Medeę⁶¹⁹. Tym samym przyjmując, że artysta chciał przedstawić ten wariant mitu, zapewne użyłby popularnej wersji tej historii, która w czasie, gdy powstało naczynie była obecna w malarstwie wazowym już ponad dwadzieścia lat. Druga kwestia związana jest z dość mało przekonującym argumentem dotyczącym stroju samej czarodziejki. Badacz bowiem błędnie ocenił, że malarz przedstawiając na lekycie Medeę zaznaczyłby jej

⁶¹⁶ B. Bandinelli, *Ranuccio: Clusium, ricerche archeologiche e topografiche su Chiusi e il suo territorio in età etrusca*, MonAnt 30 (1925), s. 534.

⁶¹⁷ ABL 227.

⁶¹⁸ P. Orsi, *Gela*, s. 123. Teza jak na owe czasy mogła wydawać się słuszna, biorąc pod uwagę liczbę odnalezionych waz i opublikowane wyniki ówczesnych badań.

⁶¹⁹ Niektóre źródła takie jak Eur. *Med.* 9-10, Ov. *Met.* 7.297-321 podają, że to same Peliady poćwiartowały starego Peliasa. Natomiast Pauzaniusz informuje, że to Medea poćwiartowała Peliasa, zob. Paus. 8.11.3.

barbarzyńskie pochodzenie poprzez orientalne szaty i nakrycie głowy⁶²⁰. Kiedy sięgniemy do ikonografii z tego okresu, zobaczymy, że strój Medei niczym nie różnił się od szat noszonych przez Peliady, a jej atrybutami przeważnie były różdżka⁶²¹ lub *phoriamos*⁶²².

Przeciwnikiem tezy Orsiego jest Meyer, który zwrócił uwagę na postawę kobiecej postaci stojącej po lewej stronie. Ma ona bowiem wyraźnie wyciągniętą lewą dłoń ku górze, jakby wypowiadała zaklęcie, natomiast prawą trzyma przy boku, podobnie jak na hydrii tzw. Malarza z Kopenhagi (470 r. p.n.e.), gdzie możemy zaobserwować podobną konfigurację postaci. Meyer na tej podstawie doszedł do wniosku, że artysta ukazał tutaj Kolchijkę odmładzającą Jazona⁶²³. Uważam, że jest to przekonujący argument, który przemawia za słuszością tezy niemieckiego badacza.

Marcel Renard również zanegował umieszczenie w kotle Peliasa ze względu na ewidentnie młody wiek postaci⁶²⁴. Natomiast Niels uznaje analogicznie jak Meyer, że postaci z naczynia należy identyfikować jako Medeę i Jazona⁶²⁵. Z kolei kobietę umieszczoną po lewej stronie jako Peliadę⁶²⁶.

Simon również interpretuje kobietę stojącą po lewej stronie jako Medeę. Ponadto badaczka zwróciła uwagę na jej konotacje z przeznaczeniem lektyów. Jak już wspomniałam wcześniej, naczynia te używano przy praktykach pogrzebowych. Tym samym dobór postaci Medei związany mógł być z panującym wówczas przekonaniem, że czarodziejka potrafiła pokonać śmierć poprzez magię: nim ktoś wyszedł z kotła młody, musiał najpierw umrzeć. W ten sposób zarówno malarze jak i nabywcy *lekythoi* wybierali prawdopodobnie przedstawienie Kolchijki ze względu na jej asocjacje ze sztukami magicznymi, czyniąc z niej siłę, która panowała nad życiem i odrodzeniem⁶²⁷.

⁶²⁰ Jednak warto zwrócić uwagę, że ukazanie Medei jako barbarzynki ma późniejsze korzenie. Według Hall i Page ukazanie Medei jako barbarzynki w malarstwie wazowym wiąże się dopiero z Eurypidesem, zob. E. Hall, *Inventing the Barbarian*, s. 35; D. L. Page, *Euripides: Medea*, s. 62. Dyskusja na ten temat szerzej zostanie omówiona w Rozdziale IV, dlatego w tym miejscu jedynie ją sygnalizuję.

⁶²¹ Z różdżką ukazano Medeę na attyckiej hydrii czarnofigurowej z Grypy Leagrosa, datowanej na lata 510–500 p.n.e., która obecnie znajduje się w British Museum.

⁶²² Z kolei Medea z *phoriamosem* występuje m.in. na czarnofigurowej *oinochoe*, autorstwa tzw. Malarza Ateny, datowanej na ok. 480 r. p.n.e., która obecnie znajduje się w zbiorach Musée du Louvre w Paryżu.

⁶²³ H. Meyer, *Medea und die Peliaden*, s. 66.

⁶²⁴ M. Renard, *Du chaudron de Gundestrup*, s. 386.

⁶²⁵ LIMC Jason 58.

⁶²⁶ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 122, przyp. 31.

⁶²⁷ E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 19.

Dwa attyckie lekyty czarnofigurowe, technika białego tła, tzw. Malarz Haimona, ok. 500 – 475 p.n.e., Vulci, Chiusi. Młodzieniec wyłaniający się z kotła w obecności dwóch kobiet i mężczyzny, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden; Bonci Casuccini Collection, Chiusi.

Kolejne naczynia o attyckiej proveniencji tworzą serię dwóch lekytów czarnofigurowych na białym tle. Jego autorstwo Haspels przypisuje tzw. Malarzowi Haimona specjalizującego się w lekytach, którego działalność datuje się na V w. p.n.e.⁶²⁸ Obie wazy powstały w podobnym okresie, bo między 500 a 475 p.n.e. Pierwsza z nich o wysokości 34,9 cm⁶²⁹ została znaleziona w Vulci i obecnie znajduje się w zbiorach Rijksmuseum van Oudheden w Leiden⁶³⁰. Drugą natomiast odnaleziono w Chiusi⁶³¹ i tam też jest przechowywana, w Bonci Casuccini Collection⁶³².

Z uwagi na fakt, że oba lekyty zostały wykonane przez tego samego autora oraz że posiadają dokładnie ten sam motyw, zostaną omówione razem. Ponownie w ich przypadku artysta odwołał się do jednego z epizodów mitu, w którym Medea odmłodziła Jazona lub Ajzona. Oba lekyty należą do klasy B (Fairbanks) i typu II (wg Richter, Milne 1935)⁶³³ (fot. 54).

Na cylindrycznym brzuścu naczynia z Vulci, podobnie jak tego z Chiusi, znajduje się scena figuralna, flankowana u góry i dołu panelem ornamentacyjnym w postaci schematycznie przedstawionych owoców granatu otoczonych z obu stron (u góry i dołu) cienkimi liniami. Centrum tej kompozycji stanowi ustawiony na trójnogu *dinos* umieszczony nad paleniskiem⁶³⁴.

Z jego wnętrza wyłania się niewielka postać młodzieńca odwróconego głową w lewą stronę. Jego lewa dłoń jest wyciągnięta, natomiast prawą ma zaciśniętą i lekko ugiętą na wysokości torsu. Włosy ma upięte w *krobylos* (?) i przepasane czerwoną opaską⁶³⁵. Po lewej stronie znajdują się dwie postacie. Kobieta siedząca na *diphros okladias* o lwich łapach, ubrana jest w długi, drapowany himation. W dłoniach trzyma laskę. Włosy ma upięte i przepasane czerwoną wstążką⁶³⁶. Za kobietą stoi brodaty mężczyzna z podniesioną do góry prawą

⁶²⁸ ABL 130-141, 241-246; ABV 538-539; ABFH, s. 62, 148-151, 178, 191, 194.

⁶²⁹ CVA Leiden 2, s. 68.

⁶³⁰ Nr inw. PC32 (Canino 1345) oraz Rijksmuseum van Oudheden XVII20; ABL 241.5; CVA Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, s. 68-69, tabl. 199, 105.1-6; LIMC Jason 59; LIMC Pelias 16b; BAD 1590.

⁶³¹ Szerzej na temat historii wykopalisk prowadzonych w Chiusi, zob. B. Bandinelli, s. 209-232.

⁶³² Nr inw. 201; ABL 241.6; LIMC Jason 60.

⁶³³ A. Fairbanks, *Athenian Lekythoi*, s. 10; G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 15, fig. 93-98.

⁶³⁴ S. Benton, *The Evolution of Tripod-Lebes*, s. 128, nr 13, 14.

⁶³⁵ CVA Leiden 2, s. 68.

⁶³⁶ CVA Leiden 2, s. 68.

dłonią, który opiera się na lekko skrzyconym kij. Ubrany jest również w himation, którego fałdy zaznaczono czerwonym kolorem. Włosy ma przepasane opaską o barwie czerwonej.



54. Jeden z dwóch attyckich lekytów czarnofiguralnych, technika białego tła, tzw. Malarz Haimona, ok. 500 – 475 p.n.e., Vulci, *Młodzieniec wylaniający się z kotła w obecności dwóch kobiet i mężczyzny*, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden.

Po prawej stronie znajduje się analogiczna scena. Kobieta siedząca na *diphros okladias*, ubrana jest w himation, w dłoniach trzyma laskę, a jej włosy związane są w kok i przepasane czerwoną opaską. Za nią brodaty mężczyzna, szczelnie okryty himationem opiera się o kręcony kij. Pomiedzy postaciami artysta umieścił ornament floralny i czarne punkty (**fot. 55**).

Na lekycie z Chiusi znajduje się analogiczna scena, co na poprzednim naczyniu. Jediną różnicę stanowi brak laski w dłoniach kobiety znajdującej się po lewej stronie kotła (**fot. 56**).

Interpretacja tych sceny jest tożsama z wcześniejszą. Artysta ukazał tutaj motyw odmłodzenia. Ponownie jednak jak poprzednio kwestia interpretacji postaci jest problematyczna. Według Bianchi Bandinellogo scena stanowi odniesienie do epizodu, w którym Medea gotuje Peliasa⁶³⁷. Meyer natomiast zasugerował, że kobieta siedząca na

⁶³⁷ B. Bandinelli, *Ranuccio: Clusium*, s. 535.

lewo, która w jednym ujęciu trzyma kij to Medea. Natomiast zamykający scenę po obu stronach mężczyźni to odpowiednio Pelias (po lewej stronie) oraz Ajzon stojący na prawo⁶³⁸.

Współcześni badacze tacy jak Maria Jongkees-Vos, Renard i Niels są zdania, że autor prawdopodobnie przedstawił tutaj fragment mitu, gdzie Medea odmładza Jazona lub Ajzona⁶³⁹.



56. Rekonstrukcja detalu z jednego z dwóch attyckich lekytów czarnofigurowych, technika białego tła, tzw. Malarz Haimona, ok. 500 – 475 p.n.e. Vulci. *Młodzieniec wyłaniający się z kotła w obecności dwóch kobiet i mężczyzn*, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (Rys. E. Gerhard, 1840-1858).

Skłaniam się ku tezie postawionej przez Jongkees-Vosa, Renarda oraz Niels. W moim przekonaniu, gdyby artysta chciał odwołać się do epizodu związanego z rytuałem *reiunevatio*, któremu poddał się Pelias, zapewne ukazałby go podobnie jak ma to miejsce na pozostałych przedstawieniach z władcą Jolkos⁶⁴⁰. Niemniej jednak nie można wykluczyć, że młodzieniec wyłaniający się z kotła to Ajzon – ojciec Jazona, ponieważ jak wiemy z mitu taki epizod miał miejsce⁶⁴¹.

Attycki lekyt czarnofigurowy, Class of Athens 581, ok. 500 – 475 p.n.e., Młodzieniec wyłaniający się z kotła w otoczeniu dwóch kobiet siedzących na diphroi, Ostwestfalen D.J. Collection, Belgia.

Ostatni z serii czarnofigurowych lekytów na białym tle o attyckiej proveniencji został wykonany w tym samym okresie co poprzednie, tzn. między 500 a 475 r. p.n.e. Obecnie naczynie znajduje się w zbiorach Ostwestfalen D.J. Collection w Belgii⁶⁴². Klaus Stähler przypisuje jego autorstwo grupie tzw. Class of Athens 581⁶⁴³, do której należeli twórcy

⁶³⁸ H. Meyer, *Medea und die Peliaden*, s. 67.

⁶³⁹ CVA Leiden 2, s. 68; M. Renard, *Du chaudron de Gundestrup*, s. 386; LIMC Jason 59.

⁶⁴⁰ Por. poprzednie naczynie, omówione nieco wyżej.

⁶⁴¹ Pherecyd. FHG fr. 6.60.

⁶⁴² Brak nr inw.; LIMC Jason 61; LIMC Pelias 16ad; BAD 9848.

⁶⁴³ K. Stähler, *Eine Sammlung griechischer Vasen die Sammlung D.J. in Ostwestfalen*, Munster 1983, fig. 29B, s. 40-42.

*lekhythoi*⁶⁴⁴. Niestety fotografia tego naczynia była dla mnie niedostępna, dlatego zostanie ona tutaj pominięta.

Na cylindrycznym brzuścu artysta umieścił scenę, której centrum ponownie stanowi *dinos* umieszczony na trójnogu i postawiony nad paleniskiem. Z jego wnętrza wyłania się młodziwiec. Po obu jego obu stronach znajdują się siedzące na *diphroi* kobiety, ubrane w długie *himatia*.

Interpretacja sceny jest niejednoznaczna, jednak z uwagi na podobieństwo do pozostałych trzech przedstawień można przyjąć, że artysta umieścił tutaj epizod z odmłodzenia Jazona (lub Ajzona)⁶⁴⁵. W moim przekonaniu należałoby odrzucić tezę o rytuale *reiunevatio*, któremu poddał się Pelias.

Attycka czerwonofigurowa hydria, tzw. Malarz z Kopenhagi, ok. 470 r. p.n.e., Vulci, Medea odmładzająca Jazona, British Museum, Londyn.

Kolejną prezentowaną wazą jest czerwonofigurowa hydria o attyckiej proveniencji, która została znaleziona w Vulci, a datuje się ją na ok. 470 r. p.n.e.⁶⁴⁶ Beazley przypisał jej autorstwo tzw. Malarzowi z Kopenhagi⁶⁴⁷. Obecnie naczynie o wysokości 55,88 cm znajduje się w zbiorach British Museum w Londynie⁶⁴⁸. Podobnie jak amfora z Grupy Medei i hydria Grupy Leagrosa pierwotnie znajdowała się w zbiorach prywatnych kolekcji Luciena Bonapartego. Do londyńskiego muzeum trafiła w roku 1843. Dzięki inskrypcjom zachowanym obok postaci wiemy, że jest to Medea odmładzająca Jazona (**fot. 57**)⁶⁴⁹.

Scena figuralna została umieszczona jedynie na brzuścu jednej strony wazy. Centrum tej kompozycji stanowi trójnogi *lebes*, znajdujący się nad paleniskiem. Z wnętrza kotła wyłania się baran skierowany w lewą stronę. Sierść zwierzęcia została zaznaczona poprzez naniesienie na jej powierzchnię niewielkich kropek. Po lewej stronie *lebesu* stoi kobieca postać, ubrana w sięgający kostek plisowany chiton i zarzucony na niego himation. Włosy ma ozdobione przepaską, a w uszach delikatne kolczyki. W lewej dłoni trzyma *pyxis*, w którym znajdują się *pharmaka* potrzebne do wykonania magicznego rytuału. Prawą dłonią natomiast posypuje ziołami barana.

⁶⁴⁴ Szerzej na temat naczyń przypisanych do tej grupy malarzy, zob. ABL 89-94, 221-225,369; ABV 487-506.

⁶⁴⁵ LIMC Jason 61.

⁶⁴⁶ Taką datę przyjmuje m.in. S. Spance, *The Image of Jason*, fig. 83. Podobnie jak LIMC Jason 62.

⁶⁴⁷ ABV 194.17; ABV² 258.26, 258, 1640, 1634; AV 157.16.

⁶⁴⁸ Nr inw. BM E 163 (BM 1843.1103.76); ABV 194.17; ABV² 258.26, 258, 1640, 1634; AV 157.16; Addenda 101; Addenda² 204; CVA British Museum 5 III, Ic Pl. 70,4; LIMC Jason 62; BAD 202944.

⁶⁴⁹ Literatura dotycząca fotografii, zob. H.B. Cotterill, *Ancient Greece*, New York 1913, s. 472. fot. 1; A. Birchall, P. Corbett, *Greek Gods and Heroes*, London 1974, fig. 53; ARFV fig. 200; H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, fig. 9.2.

Po prawej stronie *lebesu* stoi mężczyzna o białych włosach. Ubrany jest podobnie jak kobieca postać w długi, plisowany chiton i himation. Prawą rękę trzyma uniesioną nad kotłem w geście rozkazu, w lewej zaś ma laskę, co dodatkowo podkreśla jego podeszły wiek.



57. Attycka czerownofigurowa hydria, tzw. Malarz z Kopenhagi, ok. 470 r. p.n.e., Vulci, *Medea odmładzająca Jazona*, British Museum, Londyn.

Scena figuralna zamknięta jest od dołu ornamentem składającym się z meandra na przemian ułożonego z motywem krzyżowym (**fot. 58**). Przy twarzy kobiety i obok ramienia mężczyzny znajdują się inskrypcje, Μεδεια (Medea) i Ιασον (Jazon), (**fot. 59**)⁶⁵⁰.

Mimo inskrypcji poświadczających bohaterów ukazanych na brzuścu, interpretacja sceny nie jest tak oczywista dla niektórych badaczy, jak być powinna. Haydemann doszedł do wniosku, że w napisie popełniono błąd i pierwotnie miało być imię ΑΙΣΟΝ (Ajzon), czyli ojciec Jazona⁶⁵¹. Podobnie zauważył Martin, według którego malarz pomylił się, odwracając dwie litery i w rezultacie należałoby sądzić, że Medea odmładza ojca Jazona⁶⁵².

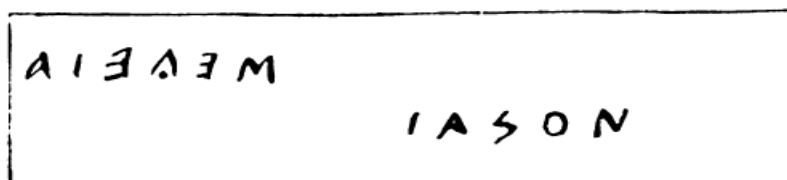
⁶⁵⁰ D. Stuart, XIV. *Catalogue and Account of certain Vases and other Etruscan Antiquities discovered in 1828 and 1829, by the Prince of Canino: translated, and communicated to the Society of Antiquaries, by Lord Dudley Stuart, in a Letter to the Right Honourable the Earl of Aberdeen, K. T., President*, *Archaeologia* 23 (1831), s. 242-243.

⁶⁵¹ H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 19, przyp. 48.

⁶⁵² M. Martin, *Que la Colchidienne*, s. 177.



58. Detal z attyckiej czerwonofigurowej hydrii, tzw. Malarz z Kopenhagi, ok. 470 r. p.n.e., Vulci, *Medea odmładzająca Jazona*, British Museum.



59. Rycina z inskrypcją znajdującą się przy postaciach z ich imionami: Μεδεια i Ιασων. Attycka czerwonofigurowa hydria, tzw. Malarz z Kopenhagi, ok. 470 r. p.n.e., Vulci, *Medea odmładzająca Jazona*, British Museum (rys. Stuart 1831).

W tym miejscu należy przypomnieć, że notatki zawarte w scholiach do Medeii Eurypidesa oraz *Jeźdźców* Arystofanesa wyraźnie mówią, że również Jazon poddał się magicznemu rytuałowi *reiunevatio*, któremu przewodziła Medea⁶⁵³. Ponadto w scholiach do Lykofrona czytamy, że czarodziejka ugotowała Jazona w kotle, przywracając mu w ten sposób młodość: Φασιν, ὅτι ὁ Ἰάσων ὑπὸ Μήδειας ἐν λέβητι ἐψηθεῖς, πάλιν νέος γέγονεν⁶⁵⁴.

Tezy naukowców powstałe w późniejszym czasie oraz obecne interpretacje dowodzą mylności oceny męskiej postaci przez Heydemanna oraz Martina. Wśród naukowców, którzy widzą na hydrii Jazona znaleźli się m.in. Dudley Stuart, Joseph C. Hoppin⁶⁵⁵, Beazley,

⁶⁵³ schol. Eur. *Med.* Argument. 10.20 = Simon. PMG fr. 558; Pherecyd. FHG I fr. 113 = schol. Eur. *Med.* 10.20; schol. Ar. *Eq.* 1318; schol. Lyk. *Alex.* 1315-1316. Szersza dyskusja na ten temat została zawarta w Rodziale II.

⁶⁵⁴ schol. Lyc. 1315: Powiadają, że Jazon został ugotowany w kotle przez Medę, aby stał się na powrót młodzińcem, przeł. J. Dworniak.

⁶⁵⁵ D. Stuart, XIV. *Catalogue and Account of certain Vases*, s. 242-243; J.C. Hoppin, *A Handbook of Attic Red-figure Vases*, vol.1, London 1919.

Carol Benson, (która również w sposób skrótowy omówiła to naczynie), Niels czy w końcu Oakley⁶⁵⁶.

Przedstawione w tym rozdziale wazy stanowią przykład materiału archeologicznego, na którym można zaobserwować zmiany w sposobie ukazania Medei. W latach trzydziestych VI w. p.n.e. w Attyce pojawił się nowy topos dotąd niespotykany w tych rejonach, była nim kobieca głowa flankowana dwoma węzami. Motyw ten obecny na czterech czarnofiguralnych *lekythoi*, mógł implikować związek Medei z żeńskimi bóstwami chtonicznymi. Z kolei ukazanie przez artystę jedynie kobiecej głowy, można odczytać jako chęć podkreślenia przez malarza najbardziej aktywnej części ludzkiego ciała. W przypadku Kolchijki może to również wyrażać jej siłę (*δύναμις*), wynikającą z panowania nad naturą⁶⁵⁷.

Około roku 520 p.n.e. pojawił się kolejny motyw w malarstwie wazowym, który nawiązywał do innego epizodu mitu. Był to topos odmłodzenia barana, zapowiadający późniejszą śmierć Peliasa. Naukowcy, tacy jak m.in. Spance sądzą, że jego początków należy upatrywać w sztuce, a nie w źródłach literackich. Należy jednak mieć na uwadze, że w większości przypadków malarze czerpali swoje inspiracje z tradycji ustnej lub pisemnej, dlatego prawdopodobne jest, że i w tym wypadku artysta wzorował się na jakimś niezachowanym dziele.

Epizod z baranem musiał zatem istnieć już wcześniej. Według Dugasa motyw odmłodzenia i późniejsza śmierć Peliasa zostały wymyślone na potrzeby wyjaśnienia odejścia Medei i Jazona z Jolkos i tym samym przeniesienia akcji mitu do Koryntu⁶⁵⁸. Stworzenie epizodu, w którym czarodziejka dokonuje zbrodni, wynikało również ze zmian w postrzeganiu samej postaci, która wcześniej uznawana była za bóstwo dobroczynne i chtoniczne. W wyniku tych ewolucji Medea stała się „potężną i złą czarownicą”, panującą nad życiem i śmiercią⁶⁵⁹. Za te zmiany mógł odpowiadać, według Dugas, Kreofylos z Samos – autor *Zdobycia Ojchalii*, w której zawarł motyw zabójstwa Kreona dokonanego przez Medeę. Być może to jego dzieło doprowadziło do deprecjacji postaci Medei i przypisywanie Kolchijce szeregu zbrodni⁶⁶⁰. Nie możemy również wykluczyć, że epizod,

⁶⁵⁶ ABV 194.17; ABV² 258.26, 258, 1640, 1634; AV 157.16; Addenda 101; Addenda² 204; CVA British Museum 5 III, Ic Pl. 70.4; BAD 202944; C. Benson, *Medea*, [w:] *Pandora, Women in Classical Greece*, E.D. Reeder (ed.), Baltimore 1995, s. 407-408; LIMC Jason 62; J. Neils, *Women in the ancient world*, London 2011, s. 48; J. Oakley, *The Greek Vase, Art of the Story Teller*, London 2013, s. 99.

⁶⁵⁷ E. Grabow, *Schlangenbilder*, s. 30.

⁶⁵⁸ Ch. Dugas, *Le premier crime*, s. 8.

⁶⁵⁹ L. Séchan, *La Légende*, s. 235.

⁶⁶⁰ L. Séchan, *Études sur La Tragedie*, s. 589; L. Séchan, *La Légende*, s. 266-268.

o którym była mowa w tym rozdziale, powstał najpierw w innym, zachowanym do dzisiaj jedynie we fragmentach poemacie. Mam tu na myśli *Naupaktię*, w której autor zawarł wzmiankę o śmierci Peliasa. Niestety, nie wiadomo nic na temat przyczyn jego zgonu. Być może znajdowały się one we fragmentach, które nie przetrwały próby czasu.

Z kolei ukazanie motywu odmlodzenia Jazona albo Ajzona na czarnofigurowych lektych mogło być związane z funkcją naczyń funeralnych. Poprzez umieszczenie Medei i rytuału *reiunevatio* na wazach tego typu artyści wyrażali przekonanie, że kolchijska czarodziejka potrafiła pokonać śmierć za pomocą sztuki magicznej. Wierzono bowiem, że aby żyć i cieszyć się młodością, najpierw należało umrzeć.

Warto wspomnieć również o zmianie w przedstawieniu samego motywu odmlodzenia, która nastąpiła około roku 450 p.n.e. Uwaga widza skupiała się na postaci starca, w tym wypadku Peliasa, który za chwilę miał zostać odmlodzony, tak jak na kylixach czerwonofigurowych czy na pyxis, a nie na Medei i kociołku jak w przypadku amfory z Grupy Leagrosa. Według Isler-Kerényi zmiany te podyktowane były wpływem wystawionych w Atenach tragedii. Mowa tu o *Trophoi* Ajschylosa, *Rizothomoi* Sofoklesa i *Peliades* Eurypidesa⁶⁶¹.

Rozdział IV

Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα, παρ' Αἰήταο πλέουσα – Argo znana wśród wszystkich czyli Medea, Jazon i Argonauci na attyckim malarstwie wazowym w latach 450 – 390 p.n.e.

Rozdział IV został poświęcony motywom ikonograficznym, związanym z epizodami, które miały miejsce w czasie wyprawy Argonautów po złote runo. Postać Medei nierozzerwalnie łączy się z mitem o Jazonie i pięćdziesięciu herosach, płynących na Argo do odległej Kolchidy. Celem tej podróży było zdobycie złotego runa Chrysomallosa⁶⁶², które wisiało na dębie w świętym gaju Aresa, w mitycznej krainie Aei (Ajai)⁶⁶³. Według jednej wersji mitu to Pelias wysłał Jazona z zadaniem zdobycia runa⁶⁶⁴ - po jego wykonaniu

⁶⁶¹ K. Isler-Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 124.

⁶⁶² Na temat złotej barwy runa pisze m.in. Apollod. 1.9; D.S. 4.40.3; Varr. *Rust.* 2.6. Z kolei Akusilaos z Argos powiada, że runo nie było złote, a barwione purpurą, zob. schol. Eur. *Med.* 5; Acus. FHG fr. 9 = schol. A.R. 4.1147, por. Rozdział I. Hekatajos natomiast dodaje, że *runo potrafiło mówić*, zob. schol. A.R. 1.256.

⁶⁶³ O mitycznej krainie Ajaii rządzonej przez Ajetesą, (która w późniejszym czasie utożsamiana była z Kolchidą) wspomina m.in. Str. 1.2.39.

⁶⁶⁴ Najwcześniejszym źródłem, które podaje taką wersję jest *Theogonia* Hezjoda, zob. Hes. *Th.* 956-961; Mimn. FHG fr. 10.

Ajzonida miał odzyskać tron Jolkos. Z kolei Ferekydes z Leros oraz podążający za nim Apollodoros podają, że herosi za sprawą Hery udali się wraz z Jazonem do Kolchidy po Medeę. Czarodziejka bowiem miała zabić Peliasa, który nie oddawał należnej czci bogini⁶⁶⁵.

Ajzonida wyruszył wraz z pięćdziesięcioma członkami ekspedycji, wśród których był m.in. Herakles, Tezeusz, Peleus czy Dioskurowie⁶⁶⁶. Ich podróż odbywała się na pięćdziesięciowiosłowym okręcie zwanym Argo (Ἀργώ), zbudowanym z wysuszonego drzewa z góry Pelion⁶⁶⁷. Po drodze do Kolchidy załoga przeżywała różne przygody, m.in. zatrzymała się na wyspie Lemnos⁶⁶⁸, spotkała się również z królem Fineusem⁶⁶⁹. Kiedy dotarli do celu, Jazon musiał wykonać powierzone mu przez Ajetesa zadania, m.in.: zaprzęgnąć do pługu dwa ziejące ogniem byki o kopytach z brązu⁶⁷⁰, przeorać pola Aresa i zasiać węzowe zęby od Ateny⁶⁷¹. Po wykonaniu tych prac i dzięki zakochanej w nim córce Ajetesa, Medei, zdołał zdobyć runo⁶⁷².

Nim powrócił do Jolkos z czarodziejką jako swoją żoną, Jazon i jego załoga zatrzymali się, m.in. na Krecie, gdzie mieszkał Talos, strażnik z brązu, stworzony przez Hefajstosa⁶⁷³. Motyw jego śmierci, do której przyczyniła się Medea, został wykorzystany przez attyckich malarzy wazowych, których dzieła dotarły na tereny *Magna Graecia*, gdzie odkryto je w Caudium i Ruvo.

⁶⁶⁵ Pherecyd. FHG I fr. 6.60; Apollod. 1.9.16; Val. Flacc. *Arg.* 1.39.

⁶⁶⁶ Apollod. 1.9.16; schol. Pin. *P.* 4.303b.

⁶⁶⁷ Argo, gr. „szybki” - został zbudowany za radą Ateny przez Argusa – syna Friksosa i otrzymał imię po swoim stwórcy, Pherecyd. FHG fr. 106; Apollod. 1.9.16; A.R. 2.1187-89. Z kolei Hygin cytuje zaginione fragmenty Pindara mówiące, że Argo został zbudowany niedaleko miasta Demetriasa, zob. Hyg. *Poet. astr.* 2.37. Dziób statku wyposażono w mówiące drewno ze świętego gaju Zeusa w Dydonie, zob. Pin. *P.* 2.

⁶⁶⁸ Por. Rozdział II.

⁶⁶⁹ O tym epizodzie wspomina m.in. Hes. *Th.* 265-269 (przyczyny oślepienia Fineusa); Apollod. 1.9.22-23. Z kolei Pausaniasz mówi jak Kalais i Zetes – synowie Boreasza uwolnili Fineusa od Harpii, zob. Paus. 3.18.15.

⁶⁷⁰ Pierwszym źródłem, które wspomina o ziejących ogniem bykach, jest Pindar, zob. Pin. *P.* 4.220-242.

⁶⁷¹ Ten epizod wymieniony był już u Eumelosa w *Korinthiaka*, zob. *Korinthiaka* EGF fr. 19; 21. Z kolei Ferekydes wspomina, jak trafiły one do Ajetesa, zob. Pherecyd. FHG I fr. 22. Niektóre źródła informują, że z wysianych zębów rodzili się wojownicy, zob. A.R. 3.1260; S. TGF fr. 341 (*Kolchides*); A.R. 3.1363.

⁶⁷² Według Pindara Medea podarowała Jazonowi oliwę, by się nią namaścił. Dzięki niej heros miał nie czuć bólu, zob. Pin. *P.* 4.221-222. Apollodoros podaje jedynie informacje o jakiś ziołach, którymi Ajzonida miał nasmarować ciało i broń, zob. Apollod. 1.9.23. Owidiusz z kolei mówi, że Medea użyła czarodziejskich trucizn, by zabezpieczyć Jazona, jednak nie podaje konkretnie, co to było, zob. Ov. *Met.* 7.138.

⁶⁷³ Przedstawiony w skrócie mīt w bardziej rozbudowanej części można przeczytać u Apolloniosa z Rodos w *Argonautykach*, zob. A.R.

Ramy chronologiczne zaproponowane w tytule rozdziału wynikają z datowania omawianych naczyń. Ich początek wyznacza bowiem wyprodukowanie attyckiego czerwonofigurowego krateru kolumnowego, który stanowi pierwszy znany mi przykład z Medeą i motywem śmierci Talosa. Naukowcy datują go na lata 450 – 425 p.n.e.⁶⁷⁴ Końcowe ramy chronologiczne wynikają z wykonania ostatniego naczynia omówionego w tym rozdziale. Mowa tu o czerwonofigurowym kraterze wolutowym z lat 420 – 390 p.n.e., gdzie również ukazano śmierć Talosa.

Jako pierwsze zostaną zaprezentowane naczynia z epizodem na Krecie, gdzie występuje Medea. Obecnie znane są trzy wazy: attycki, czerwonofigurowy krater kolumnowy z Caudium; attycki, czerwonofigurowy krater wolutowy z Ruvo oraz fragment attyckiego, czerwonofigurowego kalix-krateru ze Spiny.

Jako ostatni zostanie omówiony, zachowany dziś fragmentarycznie, attycki krater dzwonowaty, który stanowi prawdopodobnie jedyny znany przykład, gdzie ukazano odpinięcie Argonautów z Kolchidy oraz siedzącego na tronie Ajetesa.

4.1. Kolchijska czarodziejka i śmierć Talosa.

Jak już wspomniałam, jednym z przystanków wyprawy Jazona była Kreta, do której dostępu bronił wykonany z brązu strażnik – Talos – stworzony przez Hefajstosa. Według Apolloniosa, by dostać się na wyspę, Medea wabiła potwora swoim głosem, obiecując mu nieśmiertelność, jeśli wypije podany mu płyn magiczny. W rzeczywistości jednak czarodziejka przygotowała napój nasenny. Kiedy Talos zasnął, Medea wyciągnęła brązowy czop, który zatykał jedyną żyłę potwora, biegnącą od karku do stóp. Kiedy to uczyniła, z jego ciała wypłynął boski ichor – płyn pozbawiony barwy, zastępujący krew. W ten sposób Talos umarł na miejscu⁶⁷⁵. Z kolei Lukian czy Sofokles podają, że potwór był tak urzeczony oczami Medei, że krążył po brzegu, aż zranił sobie stopę i wykrwawił się na śmierć. Jeszcze inni autorzy antyczni twierdzą, że to Pojas doprowadził do jego śmierci, raniąc mu stopę⁶⁷⁶.

Topos przybycia na Kretę Argonautów obecny jest w sztuce już od V w. p.n.e. Z początków tego okresu (ok. 500 – 475 r. p.n.e.) pochodzi etruski krater kolumnowy, który ukazuje dwóch młodzieńców z mieczami, atakujących trzeciego mężczyznę, broniącego się

⁶⁷⁴ Taką datę podaje m.in. S. Spance, *The Image of Jason*, fig. 94.

⁶⁷⁵ Apollod. 1.9.26.

⁶⁷⁶ A.R. 4.1518-1536; Apollod. 1.9.26.

kamieniami. Oprócz tego naczynia znane jest również reliefowane lustro etruskie, datowane na około 420 r. p.n.e.⁶⁷⁷

Natomiast sceny, gdzie występuje również Medea, przyczyniająca się do śmierci giganta z brązu, pojawiają się w malarstwie wazowym dopiero w latach trzydziestych V w. p.n.e. W znanej nam obecnie literaturze greckiej a później rzymskiej, topos ze śmiercią Talosa strzegącego wyspę zaczyna występować dopiero w III w. p.n.e., kiedy powstają prawdopodobnie *Argonautyki* Apolloniosa z Rodos. Można zatem przyjąć, że sceny z tym epizodem musiały zostać zaczerpnięte z tradycji ustnej lub z dzieła, które nie zachowało się do naszych czasów⁶⁷⁸.

Attycki, czerwonofigurowy krater kolumnowy, ok. 450 – 425 r. p.n.e., Caudium (ob. Montesarchio), Śmierć Talosa, Benevento, Museo del Sannio, Salerno, Włochy.

Serię naczyń z motywem śmierci Talosa otwiera attycki czerwonofigurowy krater kolumnowy, datowany na lata 450 – 425 p.n.e.⁶⁷⁹ Został znaleziony w nekropolii w starożytnym Caudium (ob. Montesarchio) w latach siedemdziesiątych XX w.⁶⁸⁰ Obecnie znajduje się on w zbiorach Benevento, Museo del Sannio w Salerno⁶⁸¹. Niestety, muzeum nie udostępnia niektórych informacji, jak np. wymiary naczynia, dlatego zostaną one pominięte.

Nieznany artysta odwołał się do epizodu, w którym Argonauci z pomocą Medei próbują zabić Talosa (**fot. 60**).

Brzusiec naczynia ze sceną figuralną flankowany jest po obu stronach ornamentem – podwójnym pasem, w którego wnętrze wpisano motyw liści bluszczu. Oś kompozycji dzieli ją na dwie części: pierwsza obejmuje trzy postacie po prawej stronie, podobnie jak druga po stronie lewej. Centrum natomiast stanowi mały, skrzydlaty mężczyzna. Po prawej stronie,

⁶⁷⁷ Obecnie lustro znajduje się w Antikensammlung w Berlinie. Przedstawia ono dwie uskrzydłone postacie – prawdopodobnie Boreadów atakujących młodzieńca. Z uwagi na fakt, że przedmiot ten wykracza poza temat dysertacji, w tym miejscu chciałam jedynie o nim wspomnieć. Więcej informacji na ten temat dostarczą takie pozycje jak: A.A. Carpino, *Discs of Splendor: The Relief Mirrors of the Etruscans*, London 2003, s. 39-42.

⁶⁷⁸ Według J.K. Papadopoulosa, pojawienie się Medei w malarstwie wazowym, na którym przedstawiono Argonautów i wyeksponowanie jej obecności ma związek z wystawieniem tragedii Eurypidesa lub innych dramatów o Medei i stanowi przykład wpływu literatury na sztukę, zob. dyskusja na temat przedstawień Talosa w LIMC - LIMC Talos.

⁶⁷⁹ Taką datację podaje m.in. S. Spance, *The Image of Jason*, fig. 94. Natomiast Niels lata 440-430 p.n.e., LIMC Jason 55.

⁶⁸⁰ Taką lokalizację zaproponowała Gabrielle d'Henry, która była odkrywcą owego naczynia, zob. G. d'Henry, *Montesarchio (Benevento)*, SE 42 (1974), s. 508. Caudium zostało wymienione w źródłach starożytnych po raz pierwszy w czasie drugiej wojny z Samnitami, kiedy w roku 321 p.n.e. samnicka armia pod dowództwem Gajusza Poncjusza rozbiła w tym miejscu obóz, zob. Liv. 9.2. Nazwa tego miasta pojawia się również m.in. w: Liv. 9.27. Hor. *Sat.* 1.5.51; Plin. *NH.* 3.11.

⁶⁸¹ Brak informacji o numerze inw. LIMC Dioskouroi 221; LIMC Jason 55; LIMC Krete 5; Talos I 6; Thanatos 29; BAD 5362.

brodata postać – większa od pozostałych upada do tyłu. Stojący za nią po obu jego stronach młodzieńcy chwytają ją w mocnym uścisku za ręce⁶⁸².

Po lewej stronie, tuż przed upadającym mężczyzną, klęczy na prawym kolanie trzeci młodzieniec, pozbawiony okrycia. Trzyma on mocno w dłoniach jakiś okrągły przedmiot znajdujący się po wewnętrznej stronie kostki brodatej postaci (lewą nogę ma podwiniętą pod siebie).



60. Attykański, czerwonofigurowy krater kolumnowy, ok. 450 – 425 r. p.n.e., Caudium (ob. Montesarchio), *Śmierć Talosa*, Benevento, Museo del Sannio, Salerno, Włochy.

Za klęczącym młodzieńcem stoi kobieta, ubrana w długi plisowany peplos i zarzucony na niego himation. Na głowie ma diadem wysadzany kamieniami, co zapewne ma symbolizować jej królewskie pochodzenie. W lewej dłoni trzyma małe pudełko, w którym znajdują się magiczne *pharmaka*, prawą natomiast ma wyciągniętą ku dołowi. Scenę po lewej stronie zamyka druga kobieta, stojąca nieco na uboczu. Ubrana jest w plisowany peplos z ciemną lamówką u dołu i na górze oraz przerzucony na lewym ramieniu himation. Jej głowa jest lekko ugięta a włosy krótkie.

Przedstawione postacie są umieszczone na różnych poziomach, co nawiązuje do stylu Polignota, który jako pierwszy zerwał ze schematem ukazywania bohaterów na jednym poziomie⁶⁸³ (fot. 61).

⁶⁸² Na temat nagości w przedstawieniach zarówno w malarstwie, jak i rzeźbie, zob. R. Osborne, *Man Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art*, Gender and History 9 (1997), s. 504-528.



61. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru kolumnowego, ok. 450 – 425 r. p.n.e., Caudium (ob. Montesarchio), *Śmierć Talosa*, Benevento, Museo del Sannio, Salerno, Włochy.

W roku 1972 powstał artykuł autorstwa Danielle Gourevitch, w którym badaczka uznała, że motyw na kraterze należy interpretować jako epizod związany z mitem o Filoktecie⁶⁸⁴, podobnie jak Gabriella d'Henry, która odkryła to naczynie⁶⁸⁵. Albin Lesky dokonał reinterpretacji tej sceny stwierdzając, że malarz odwołał się do mitu o Argonautach, gdzie herosi z pomocą Medei unicestwili giganta z brązu strzegącego Kretę⁶⁸⁶. Według Lesky'ego postać upadającego mężczyzny należy identyfikować z Talosem, którego podtrzymują prawdopodobnie Dioskurowie: Kastor i Polideukes⁶⁸⁷. Klęczący, nagi młodzieniec utożsamiany jest przez większość naukowców z Jazonem. Taką tezę początkowo zaproponował Lesky⁶⁸⁸. Z kolei Martin Robertson stwierdził, że twierdzenie Lesky'ego, choć bardzo atrakcyjne i prawdopodobne, nie ma żadnego uzasadnienia⁶⁸⁹. Mimo to podobną interpretację, co niemiecki badacz zaproponowała Niles i Papadopoulos⁶⁹⁰. Być może rację ma również Spance, który powiązał inne przedstawienia wyprawy Argonautów i Jazona. Swoją argumentację oparł na motywach epizodu z Fineusem, gdzie według badacza postać Ajzonidy obok tego pierwszego, wydaje się być najbardziej odpowiednią

⁶⁸³ Szerzej na temat stylu Polignota, zob. S.J. Blatt, E. Blatt, *Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation*, London 2014, s. 132-134.

⁶⁸⁴ D. Gourevitch, *Les représentations des soins donnés à Philoctète*, *Clio Medica* 7 (1972), s. 1-12.

⁶⁸⁵ G. d'Henry, *Montesarchio*, s. 508.

⁶⁸⁶ A. Lesky, *Eine neue Talos-Vase*, *AA* 1973, s. 115-119.

⁶⁸⁷ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 106 przyp. 2; S. Spance, *The Image of Jason*, s. 109. F.T. van Straten, *Tovenaar, vreemdeling, kindermoordenaar. Het beeld van Medeia in de antieke Griekse iconografie*, *Lampas* 46 (2013), s. 5.

⁶⁸⁸ A. Lesky, *Eine neue Talos-Vase*, s. 115-119.

⁶⁸⁹ M. Robertson, *The Death of Talos*, *JHS* 97 (1977), s. 159.

⁶⁹⁰ LIMC Jason 55; LIMC Talos 6.

identyfikacją. Żaden inny bohater bowiem nie miał tak dużego znaczenia w wyprawie jak heros. Ponadto ukazanie Medei w przypadku tego krateru, ma dodatkowo przemawiać za słuszością tezy o Jazonie⁶⁹¹.

Przy prawym kolanie herosa widnieje niewielkich rozmiarów skrzydlata postać brodatego mężczyzny. Lesky słuszenie zasugerował, że jest to bóg śmierci – Tanatos, który w sztuce przeważnie przedstawiany był jako uskrzydłony mężczyzna w podeszłym wieku⁶⁹².

Kobieta ze szkatułką w ręku to, według powszechnej interpretacji, Medea, która trzyma w nim swoje magiczne *pharmaka*⁶⁹³. Za słuszością takiego stwierdzenia mogą przemawiać inne prezentacje z podobnego okresu (tzn. z lat 425 - 415 p.n.e.), gdzie Kolchijka ukazana jest z *foriamosem* w dłoni, tak jak w przypadku apulijskiego czerwonofigurowego krateru wolutowego znalezionej w Ruvo, autorstwa tzw. Malarza Syzyfa⁶⁹⁴.

Ostatnią postacią, która stoi nieco na uboczu, jest kobieta o krótkich włosach z lekko przekrzywioną głową. Według Lesky'ego należy ją identyfikować jako personifikację Krety ukazanej jako nimfa⁶⁹⁵. Skłaniam się jednak ku interpretacji zaproponowanej przez Gaggadis-Robin, która uznała, że jest to po prostu kobieta obserwująca całe zajście lub jedna ze służących podarowanych Medei przez Arete na Korkyrze⁶⁹⁶. Na potwierdzenie tej tezy można przytoczyć słowa Apolloniosa z Rodos, który wspomina, że czarodziejka otrzymała jako prezent ślubny dwanaście służących, będących na każde jej zawołanie:

(...) πολλὰ δ' ἰούσιν
Ἀλκίνοος Μινύαις ξεινίῃα, πολλὰ δ' ὀπάσσειν
Ἀρήτη: μετὰ δ' αὖτε δώδεκα δῶκεν ἔπεισθαι
Μηδείῃ δμῶας Φαιηκίδας ἐκ μεγάροιο⁶⁹⁷.

*Alkinoos liczne zaś dary przyjaźni
podarował Minyadom i liczne zaś posłała Arete:*

⁶⁹¹ S. Spance, *The Image of Jason*, s. 109.

⁶⁹² A. Lesky, *Eine neue Talos-Vase*, s. 115. W *Alkestis* Eurypidesa Tanatos pojawia się jako nieprześlągany posłaniec Hadesu w czarnej szacie, skrzydlaty, brodaty i z mieczem ofiarnym w dłoni, którym odcina pukiel włosów osoby mającej wkrótce umrzeć i poświęca go Podziemiom, zob. Eur. *Alc.* 75. Późniejsi pisarze opisują Śmierć jako smutny i przerażający byt, zob. Hor. *Carm.* 1.4.13, *Sat.* 2.1.58.

⁶⁹³ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 107; F.T. van Straten, *Tovenaar, vreemdeling*, s. 5.

⁶⁹⁴ Szerzej to naczynie zostanie opisane w ostatnim punkcie tego podrozdziału, tzn. 4.2.

⁶⁹⁵ A. Lesky, *Eine neue Talos-Vase*, s. 115-119. M. Roberston, *The Death of Talos*, s. 159.

⁶⁹⁶ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 107.

⁶⁹⁷ A.R. 4.1219-1222.

*dała Medeī dwanaście branek Fenickich z pałacu,
aby towarzyszyły (jej), przeł. J. Dworniak.*

Pierwotne źródło, w którym występował motyw śmierci Talosa, jest trudne do ustalenia. Mimo tak zaawansowanych badań, obecnie nadal nie można stwierdzić z całą pewnością, skąd artyści zaczerpnęli inspirację, tworząc naczynia z tym toposem. Być może w tym przypadku rację ma Robertson, który wysunął hipotezę, że prawdopodobnie motyw na kraterze został zaczerpnięty z malarstwa ściennego, powstałego w podobnym, co naczynie z Caudium, okresie. Autorzy tych obrazów mogli wywodzić się, według badacza, z kręgu artystów takich jak Myron czy Polignot⁶⁹⁸.

Scena ukazana na kraterze ma również korelacje ze źródłami literackimi. Choć pełna wersja epizodu usankcjonowana tradycją literacką pojawia się dopiero w III w. p.n.e. u Apolloniosa z Rodos, to motyw śmierci Talosa poświadczony jest już u Symonidesa i Sofoklesa⁶⁹⁹. U Apolloniosa Talos był gigantem z brązu (χάλκειος) a jedyną jego ludzką część stanowiła żyła, biegnąca przez całe ciało potwora, która zawierała krew i pokryta była cienką skórą⁷⁰⁰.

Talos należał do pokolenia „jesionowych ludzi”, poprzedzającego rasę półbogów, którzy nie oparli się czarom Medeī. O jej roli w unicestwieniu giganta z brązu mówią dwie tradycje. Według Aleksandryjczyka czarodziejka popełniła zbrodnię z dystansu (ἀπόπροθεν), wabiąc Talosa swoim wzrokiem i inkantacją zaklęć. Urzeczony Medeą potwór zranił sobie kostkę o skały (πετραίῳ στόνυχι χρίμψε σφυρὸν). Z rany wypłynął boski ichor, którego upływ doprowadził do śmierci Talosa⁷⁰¹.

Z kolei Apollodoros, łączy w swojej *Bibliotece* trzy wersje, które nawiązują do różnych tradycji. W tym przypadku Medea użyła ziół, by zaczarować Talosa (δια φαρμάκων αὐτῷ μανίαν Μήδειας ἐμβαλοῦσης). Obiecała mu również, że uczyni go nieśmiertelnym, usuwając jedyną śmiertelną rzecz w jego ciele – gwóźdź znajdujący się w kostce (ὑποσχόμενης πονήσειν ἀθάνατον καὶ τὸν ἦλον ἐξελοῦσης). W końcu to Pojas – łucznik Argonautów

⁶⁹⁸ M. Robertson, *The Death of Talos*, s. 160.

⁶⁹⁹ Simon. PMG fr. 568; S. TGF 164; schol. A.R. 4.1638.

⁷⁰⁰ A.R. 4. 1638-1648. O wyglądzie Talosa, wspomina również S. TGF fr. 164. Według Apollodorosa żyła biegnąca od szyi po kostkę Talosa była zatkana przez gwóźdź: εἶχε δὲ φλέβα μίαν ἀπὸ αὐχένος κατατείνουσαν ἄχρι σφυρῶν κατὰ δὲ τὸ τέρμα τῆς φλεβὸς ἦλος διήρειστο χαλκοῦς. Ten sam autor podaje, że niektórzy twierdzą, iż Talos był człowiekiem z mosiądzu - χαλκοὺς ἀνὴρ. Jeszcze inni mówią, że miał on postać byka: οἱ δὲ ταυρὸν αὐτὸν λέγουσιν, zob. Apollod. 1.9.26. Do spiżowego potwora nawiązuje krótko również Orph. A. 1337.

⁷⁰¹ A.R. 4.1653-1658.

wypuszcza strzałę, raniąc Talosa w kostkę, co powoduje jego śmierć (τινὲς δὲ αὐτὸν τοξευθέντα ὑπο Πόιδαντος εἰς τὸ σφυρον τελευτῆσαι λέγουσι)⁷⁰².

Kolejne z serii naczyń z motywem śmierci Talosa powstało w latach 420 – 390 p.n.e.⁷⁰³, w okresie bardzo trudnym dla Aten. Lata zmagani wojennych, epidemie, nieudana wyprawa sycylijska (415 – 416 r. p.n.e.), doprowadziły w konsekwencji do upadku i klęski Aten w bitwie morskiej pod Aigospotamoi w roku 405 p.n.e.⁷⁰⁴ Mimo, że Ateny straciły miano hegemonu, to jeszcze przez jakiś czas stanowiły ważny ośrodek myśli intelektualnej ówczesnej Hellady.

W sztuce okresu Wojny Peloponeskiej nastąpiły zmiany w kompozycji oraz układzie przestrzennym. Jednym z pierwszych artystów, który dał podwaliny pod powstanie nowego kanonu, był malarz Apollodoros z Aten. Jego działalność datowana jest na lata 430 – 405 p.n.e. Według Pliniusza był on pierwszym, który *wprowadził nadawanie postaciom wyrazu i pierwszy przysporzył, i to słusznie, sławy pędzlowi*⁷⁰⁵. Mówi się o nim również, że *otworzył bramy sztuki, przez które wszedł Zeuxis*⁷⁰⁶. Jego innowacje przede wszystkim polegały na stosowaniu światłocienia i perspektywy oraz mieszaniu różnych kolorów⁷⁰⁷.

Malarstwo wazowe końca V w. p.n.e. kontynuowało schematy zapoczątkowane w poprzednim okresie. Majestatyczne postacie zaczęły być „kobiece, zniewieściale”, szaty ozdabiano bogatszym ornamentem, a kreska stała się bardziej wyrafinowana. Na podstawie zachowanego materiału archeologicznego można wyodrębnić kilka charakterystycznych cech malarstwa wazowego w latach 420 – 390 p.n.e. Włosy postaci zaznaczano oddzielnie, poprzez namalowanie linii na tle, dotychczas malowano je jako jedną całość. Linia tworząca

⁷⁰² Apollod. 1.9.26.

⁷⁰³ Taką datację podaje m.in. V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 106, przyp. 6; S. Spance z kolei rok 400 p.n.e., zob. S. Spance, *The Image of Jason*, fig. 96; BAD natomiast lata 425-375 p.n.e. Według Robertsona naczynie to nie może być wcześniejsze niż rok 400 p.n.e., jednak dokładne datowanie jest bardzo trudne do ustalenia, zob. M. Robertson, *The Death of Talos*, s. 160.

⁷⁰⁴ Źródła na temat wyprawy sycylijskiej, zob. Thuc. 5-7; D.S. 12. D. Kagan, *The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition*, London 1981. Na temat przebiegu bitwy pod Aigospotamoi, zob. Xen. *Hell.* 2.1.-2; D.S. 13.106.1. Nowożytna literatura tematu, zob. A. Lazenby, *The Peloponnesian War. A Military Study*, New York 2004; S. von Prosser, *Die Schlacht von Aigospotamoi in der Darstellung von Xenophon und Diodor: Ein quellenkritischer Vergleich*, München 2013.

⁷⁰⁵ Plin. NH. 35.60.

⁷⁰⁶ Plin. NH. 35.61: *Ab hoc (Apollodoros) artis fores apertas Zeuxis Heradeotes intravit (W otwarte przez Apollodora podwoje sztuki wkroczył Zeuxis z Heraklei, przeł. I.T. Zawadzcy).*

⁷⁰⁷ Plut. *De glor. Ath.* 346 a. W swoich dziełach Apollodoros opierał się na twórczości Agatharchosa, który zapoczątkował perspektywę linearną w malarstwie figuralnym i wprowadził ją do malarstwa ściennego i panelowego. Twórczość Agatharchosa znalazła odbicie w dziełach greckich malarzy wazowych, szczególnie południowoitalskich, zob. M.G. Richter, *Attic Red-figure*, s. 139.

dolną powiekę figur była często krótka, inaczej niż miało to miejsce w poprzednim okresie, gdzie dany element był wydłużony. Oprócz barwy czarnej i czerwonej, coraz częściej zaczął pojawiać się kolor biały i żółty. Lekkie nacięcia na szklwie wykonywane przed wypalaniem, podkreślały elementy, takie jak np. podłóżę, po którym stąpały postacie.

Motywy umieszczane na wazach oscylowały wokół życia codziennego, np. ukazywano kobiety w czasie codziennych zajęć, takich jak ubieranie się, toaleta, czy zabawa z dziećmi. Takie przedstawienia należały do jednych z głównych tematów ówczesnego malarstwa. Sceny ze sfery *sacrum* również były obecne. Dionizos z menadami i satyrami czy Afrodyta i jej orszak nadal pozostały popularne⁷⁰⁸.

Richter wyróżniła trzy style w malarstwie wazowym tego okresu, które reprezentowane są przez poszczególnych artystów⁷⁰⁹. Jednak w tym miejscu przytoczę tylko ostatni z nich, ze względu na fakt, że właśnie do niego nawiązuje autor omówionego poniżej naczynia. Pod koniec piątego stulecia uformował się trzeci styl – ozdobny, który charakteryzował się nierówną grubością linii, cieniowaniem i bogatym ornamentem szat, a także częstym użyciem białej i żółtej barwy. Artyści przykładali szczególną uwagę do budowy ciała człowieka i oddania jego wszelkich szczegółów anatomicznych. Ponadto starali się pokazać każdy ruch i gest tak, aby uwydatnić przeżycia duchowe i nastrój malowanych postaci⁷¹⁰.

Attycki, czerwonofigurowy krater wolutowy, tzw. Malarz Talosa, ok. 420 -390 r. p.n.e., Ruvo, Śmierć Talosa. Museo Jatta, Ruvo, Włochy.

Przykładem nawiązującym do opisanego powyżej stylu jest czerwonofigurowy krater wolutowy o wysokości 75 cm⁷¹¹, który obecnie znajduje się w zbiorach Jatta Museo

⁷⁰⁸ G.M. Richter, *Attic Red-figure*, s. 140-141.

⁷⁰⁹ Pierwszy ze stylów nawiązywał do malarzy z grupy Polignota, który charakteryzował się rozwiniętym zmysłem przestrzennym, dobrze zaznaczonymi draperiami szat i zarysowanymi liniami. Do malarzy tworzących w tym stylu zaliczyć należy tzw. Malarza Kleofona czy tzw. Malarza Dinosa. Artyści ci chętnie wybierali motywy związane z mitem dionizyjskim, którym ozdabiano większe naczynia takie jak krater o różnych typach. Drugi styl charakteryzował się lekko zakrzywionymi liniami, elegancką postawą postaci, wyrazistymi draperiami szat bogato ornamentowanych. Przedstawicielem tego stylu był m.in. tzw. Malarz Mejdiasa i artyści z nim związani. Ich obrazy nawiązywały do życia kobiet, zob. G.M. Richter, *Attic Red-figure*, s. 142-143.

⁷¹⁰ G.M. Richter, *Attic Red-figure*, s. 142-143; M. Nowicka, *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*, Warszawa 1988, s. 84-85.

⁷¹¹ Krater wolutowy zawdzięcza swoją nazwę formie imadeł, tworzących spirale, które flankowały po obu stronach wylew naczynia. Ten element wystawał jedynie nieznacznie poza szyję. Krater o tym kształcie były w użyciu od poł. VI w. p.n.e. oraz przez cały V i IV w. p.n.e., zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 7.

w Ruvo⁷¹². Beazley przypisał jego wykonanie tzw. Malarzowi Talosa, który swoje imię zawdzięcza tej właśnie wazie⁷¹³. Krater zostało odkryty w XIX w. w nekropolii znajdującej się w Ruvo, gdzie prowadzone badania zostały sfinansowane przez miejscowego przedstawiciela włoskiej elity, Giovanniego Jattę, seniora⁷¹⁴. W roku 1844 jego brat Gulio zainicjował otwarcie w rodzinnym pałacu muzeum Jatta Museo, w którym zgromadzono około 800 obiektów⁷¹⁵. W skład tych zabytków wchodził również krater, gdzie artysta odwołał się do motywu śmierci Talosa (fot. 62)⁷¹⁶.



62. Attycki, czerwonofigurowy krater wolutowy, tzw. Malarz Talosa, ok. 420 – 390 r. p.n.e., Ruvo, *Śmierć Talosa*. Museo Jatta, Ruvo, Włochy.

⁷¹² Nr inw. 1501 (36933); ARV² 1338.1; Addenda² 366; Paralipomena 481; LIMC Argonautai 15; LIMC Boreadai 25; LIMC Dioskouroi 220; LIMC Europe I 220; LIMC Hera 452; LIMC Jason 56, BAD 217518.

⁷¹³ ARV² 845.

⁷¹⁴ R. Brucoli, *Aqua Aria Terra Fuoco. Dalle terrecotte alla porcellana: viaggio nell'arte ceramica fra Ruvo di Puglia, Terlizzi e Corato*, Ruvo 2003, s. 15.

⁷¹⁵ G. Andreassi, *Jatta di Ruvo. La Famiglia, la Collezione, il Museo Nazionale*, Bari 1996, s. 20.

⁷¹⁶ Literatura do fotografii: zob. m.in.: V. Brinkmann (ed.), *Zurück zur Klassik, ein neuer Blick auf das alte Griechenland, eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung*, Frankfurt am Main, 8. Februar bis 26. Mai 2013, Munich 2013, s. 244-245, 334, fig. 265-266 (nr 48).

Szyja krateru zawiera scenę figuralną z mitem dionizyjskim⁷¹⁷. Centrum kompozycji brzuśca stanowi postać mężczyzny, którego ciało zaznaczono białą farbą, dzięki czemu artysta we wspaniały sposób oddał anatomię i uwypuklił mięśnie za pomocą kreski i cienia.

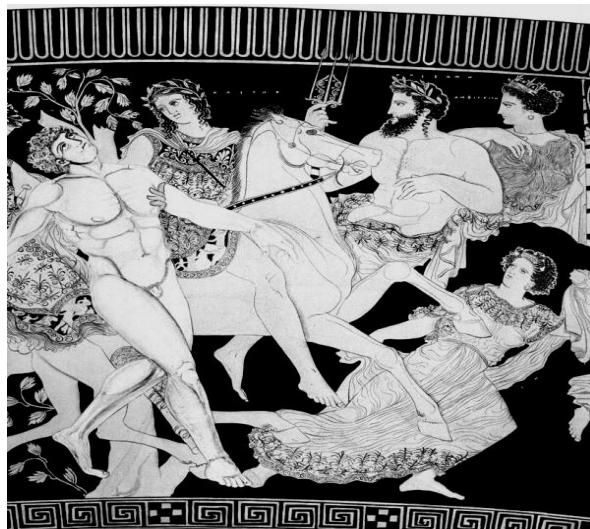
W centrum kompozycji brzuśca olbrzym bezwładnie upada do tyłu, podtrzymywany przez dwie męskie postaci dosiadające koni. Po prawej stronie siedzący na białym rumaku młodzieniec, ubrany jest w bogato ornamentowany chiton dorycki z motywami floralnymi i palmetami. Na ramiona ma zarzuconą chlamidę, upiętą pod podbródkiem, na głowie zaś wieniec z drzewa oliwnego. Stopy ma pozbawione obuwia.

Scenę po prawej stronie zamykają trzy postaci. Kobieta, która znajduje się w prawym dolnym rogu, ubrana jest w długi, plisowany peplos zdobiony ornamentem na górze i na dole. W prawej dłoni trzyma szal, a stopy ma bose. Jej włosy są krótkie i kręcone. Patrzy z lekkim przerażeniem na scenę, która rozgrywa się przed jej oczami. Tuż nad nią znajduje się para: brodaty mężczyzna z nagim torsem, odziany do połowy w ornamentowany himation. W prawej dłoni trzyma laskę zakończoną trójzębem, na głowie zaś ma wieniec laurowy. Za nim stoi kobieca postać, ubrana w plisowany peplos i zarzucony na niego ukradkiem himation. Na szyi nosi łańcuszek, a w uszach ma okrągłe (perłowe?) kolczyki. Na jej misternie ułożonych lokach spoczywa diadem. W dłoni natomiast trzyma berło (**fol. 63**).

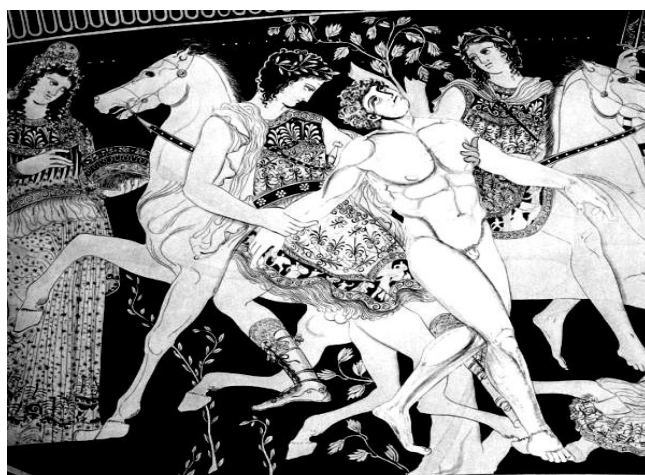
Mężczyzna dosiadający konia po lewej stronie, ubrany jest w bogato zdobiony w motywy floralne i *antemiony* dorycki chiton, zakończony frędzlami. Na ramionach ma zarzuconą chlamidę, którą widać tutaj jedynie we fragmencie. Stopy odziane ma w kunsztownie wykonane sandały, sięgające połowy łydki. Na jego kręconych włosach spoczywa wieniec z gałęzi oliwnej. Za nim stoi kobieta, ubrana w chiton i bogato zdobiony

⁷¹⁷ Centralną postacią panelu jest brodaty mężczyzna ubrany w bogato zdobiony motywami floralnymi dorycki chiton i himation, którego identyfikuje się jako Dionizosa, trzymającego w dłoni tyrs. Towarzyszą mu satyrowie oraz ekstatyczne menady. Jedna z nich ma na sobie nebrós (νεβρός) – skórę z jelonka. Początkowo była ona noszona przez myśliwych jako część ich garderoby. W późniejszym czasie – ok. V w. p.n.e. nebrós zaczęto przypisywać Dionizosowi, zob. m.in. Eur. *Bacch.* 99, 125, 157, 790, Ar. *Ran.* 1209. W związku z tym jego wyznawcy również zaczęli go nosić w czasie świąt związanych z kultem Dionizosa, zob. W. Smith, *Nebris*, [w:] *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London 1875, s. 793-794. Zdobienie naczyń motywem dionizyjskim należało do popularnego nurtu w tym okresie, tzn. między 420 a 390 r. p.n.e., zob. G.M. Richter, *Attic Red-figure*, s. 140. N temat instrumentów muzycznych takich jak tympanon, zob. m.in. J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London 1999, s. 21. Według Giovanniego Jatty, przedstawiona na szyi krateru scena została zainspirowana tragedią Eurypidesa *Bacchantki*, która opowiada o wprowadzeniu nowego orgiastycznego kultu, zob. Eur. *Bacc.* 125-129; 221-222. G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta, con breve spiegazione*, Napoli 1869, s. 807.

perski strój – *kandys*⁷¹⁸. Na kręconych włosach spoczywa jej frygijskie nakrycie głowy. W lewej dłoni trzyma ornamentowaną szkatułkę – *phoriamos* (fot. 64).



63. Rekonstrukcja detalu z attyckiego, czerwonofigurowego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Talosa, ok. 420 – 390 p.n.e., Ruvo. *Upadający Talos w otoczeniu bogów i herosów*. Museo Jatta, Ruvo, Włochy, (rys. Furtwängler-Reichhold 1902).



64. Rekonstrukcja detalu z attyckiego, czerwonofigurowego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Talosa, ok. 420 – 390 p.n.e., Ruvo. *Upadający Talos, Kastor i Polideukes oraz Medea*, Museo Jatta, Ruvo, Włochy, (rys. Furtwängler-Reichhold 1902).

Na lewym boku krateru, za kobietą stojącą po lewej stronie w perskim stroju, znajduje się drabina prowadząca do sterburty okrętu, na której stoi nagi młodzieniec trzymający w dłoni włócznię – *dory* (δόρυ). Na jego piersiach spoczywa zawieszony na rzemyku miecz w pochwie – *ksifos* (ξίφος)⁷¹⁹. Przez ramiona ma przerzuconą chlamidę, natomiast na

⁷¹⁸ Szerzej na temat tego stroju, zob. T. Linders, *The Kandys in Greece and Persia*, Op. Ath. 15 (1984), s. 109-114.

⁷¹⁹ Szerzej na temat tego rodzaju broni, zob. G.C. Stone, *Xiphos*, [w:] *A Glossary of the Construction, Decoration, and Use of Arms and Armor*, New York 1999, s. 670.

kręconych włosach młodzieńca znajduje się wieniec z gałęzi oliwnych. Prawą ręką przytrzymuje się ornamentowanego kadłuba okrętu, pod którym umieszczono małego delfina. Na pokładzie widoczna jest para siedzących młodzieńców. Ich nagie torsy ukazują umięśnione ciało, okryte przewiązaniem wokół bioder himationem. Na głowach spoczywają im wience z gałęzi oliwnych (fot. 65).



65. Rekonstrukcja detalu z attyckiego, czerwonofigurowego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Talosa, ok. 420 – 390 p.n.e., Ruvo. *Medea w perskim stroju oraz Argo i herosi*. Museo Jatta, Ruvo, Włochy, (rys. Furtwängler-Reichhold 1902).

Scena figuralna flankowana jest u dołu pasem ornamentacyjnym w postaci meandra, ułożonego naprzemiennie z motywem krzyżowym. Pomiędzy postaciami z kolei znajduje się motyw floralny, rozciągający się po całej powierzchni brzuśca, są to gałązki drzewa oliwnego oraz akantu. Poniższe zdjęcie przedstawia dziewiętnastowieczną rekonstrukcję całego motywu na kraterze (fot. 66).

Interpretacja sceny na naczyniu jest tożsama z poprzednią, artysta bowiem odwołał się do epizodu, w którym Medea za pomocą swoich magicznych ziół pomaga w pokonaniu strzegącego Krety Talosa⁷²⁰.

Pierwsze interpretacje motywu na kraterze pojawiły się w XIX w., kiedy to Jatta opublikował *Catalogo del Museo Jatta, con breve spiegazione*. Autor słusznie zinterpretował

⁷²⁰ Apollod. 1.9.26; A.R. 4.1518-1536; S. TGF fr. 164. Orph. A. 1337.

scenę na wazie jako epizod z wyprawy Argonautów i ich przystanek na Krecie⁷²¹. Ponadto dzięki inskrypcjom umieszczonym przy niemal każdej postaci, wiadomo kim one są.



66. Rekonstrukcja detalu z attyckiego, czerwonofigurowego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Talosa, ok. 420 – 390 p.n.e., Ruvo. *Śmierć Talosa*. Museo Jatta, Ruvo, Włochy, (rys. Roscher 1884).

Począwszy od lewej strony, na Argo znajdują się Ζητης (Zetes) i Καλαϊς (Kalais) – Boreadzi⁷²². Po drabinie wchodzi jeden z Argonautów, jednak jego tożsamość nie jest znana, ponieważ nie umieszczono przy nim żadnego podpisu. Gaggadis-Robin postawiła hipotezę, że być może jest to Jazon, z uwagi na jego uzbrojenie – włócznię i miecz⁷²³. W mojej ocenie jest to słuszna koncepcja, bowiem u Pindara, możemy przeczytać, że heros przybył do Jolkos z dwoma włóczniami (αἰχμαῖσιν διδύμαισιν), co oznacza, że w V w. p.n.e. funkcjonowało w literaturze takie wyobrażenie Jazona, które artyści wykorzystali również w swoich dziełach plastycznych⁷²⁴. Kobieca postać stojąca ze szkatułką w dłoni zwaną *phoriamos*⁷²⁵ i ubrana w perski kandys to Μηδ[εῖα] – Medea⁷²⁶, która swoim spojrzeniem oczarowała potwora z brązu. Następnie przed czarodziejką stoją Πολυδ(ε)υκης (Polydeukes), Καστωρ (Kastor) – Dioskurowie oraz upadający [Τα]λως (Talos). Scenę po prawej stronie zamykają

⁷²¹ G. Jatta, *Catalogo del Museo*, s. 809.

⁷²² Mark Stansbury-O'Donnell zauważył, że motyw synów Boreasza w sztuce (zwłaszcza w malarstwie wazowym) zaczął być popularny we wczesnym okresie klasycznym. Prawdopodobnie po bitwie morskiej pod Salaminą w roku 480 p.n.e., kiedy Ateńczycy odnieśli zwycięstwo nad Persami. Według Hellenów wiatr północny wspomógł flotę Aten, niszcząc swym podmuchem okręty Persów pod Artemizjon, zob. M. Stansbury-O'Donnell, *Looking at Greek Art*, New York 2011, s. 96.

⁷²³ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 106, przyp. 6.

⁷²⁴ Pin. P. 4.79.

⁷²⁵ E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 27.

⁷²⁶ Według Gordona Medea w kandysie uosabiała perskiego maga, zob. R. Gordon, *Imagining Greek and Roman Magic*, [w:] *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 2. Ancient Greece and Rome*, Pennsylvania 1999, s. 181. Szerzej tę kwestię będę omawiać w Rozdziale VI.

bóstwa: Ποσειδών (Posejdon), Ἀμφιτρυτή (Amfitryta), obserwujące wydarzenia⁷²⁷. Symbol bogini morza – delfin, został umieszczony obok Argo⁷²⁸. Władzę królewską Amfitryty oraz jej boskość podkreślono za pomocą berła i opaski zwanej *ampyx*. Podobną nosi na głowie ostatnia z postaci. Jest nią personifikacja Κ[ρ]η[τη] (Kreta)⁷²⁹, do której odniesienie możemy znaleźć w *Argonautykach Orfickich*⁷³⁰. Wszystkie postacie, oprócz Polydeukesa, pozbawione są obuwia, co według Jatty miało symbolizować ówczesny klasyczny attycyzm, czyli prosty, powściągliwy i wytworny styl⁷³¹.

Autor dziewiętnastowiecznego katalogu słusznie zauważył, że malarz przedstawił na naczyniu mniej znaną wersję mitu, gdzie śmierć Talosa przypisywało się Dioskurom, którym pomagała Medea. Jak już wspomniałam przy omawianiu poprzedniego naczynia, według Apolloniosa to Medea podała Talosowi napój nasenny i wyciągnęła brązowy czop z jedynej żyły, jaką posiadał⁷³². Tym samym scena z Dioskurami musiała być mniej znaną wersją mitu lub została stworzona przez artystę na potrzeby klienta.

Współcześni badacze również opowiadają się za słusnością tezy postawionej jeszcze w XIX w. przez Jattę i współpracujących z nim archeologów. Wśród nich znaleźli się m.in. Beazley, Hellmut Sichtermann czy Lesky⁷³³.

Z kolei Tobias Dohrn, zestawiał przygody Argonautów na Krecie i schwywanie Talosa z krateru z Ruvo i z naczynia z Ferrary (omówionego poniżej) z innymi zabytkami uznając, że ten epizod wzorowany był na obrazach ściennych. Według badacza, pierwotnie przedstawienia te ukazywały pewien cykl przygód pięćdziesięciu herosów płynących na Argo, który prawdopodobnie stworzył Mikon w Anakejonie w Atenach⁷³⁴. Tezę tę poddaje w wątpliwość Robertson, jednak nie wyklucza istnienia takiego cyklu obrazów⁷³⁵.

⁷²⁷ Wszystkie inskrypcje znajdujące się na tym kraterze można znaleźć w: CIG 7322.

⁷²⁸ Ael. NA. 12.45.

⁷²⁹ G. Jatta, *Catalogo del Museo*, s. 810, 819.

⁷³⁰ Orph. A. 1350.

⁷³¹ G. Jatta, *Catalogo del Museo*, s. 819. Według Filostrata Dedal w swojej pracowni chodził boso, bo tak chodzili najchętniej prawdziwi attycyści, zob. Philostr. *Imag.* 1.16.

⁷³² Jak mówi Apollodoros Medea doprowadziła go do szaleństwa bądź obiecała mu nieśmiertelność, jeśli wypije jej magiczny płyn, zob. Apollod. 1.9.26; schol. A.R. 4.1638.

⁷³³ ARV² 1338.1; Addenda² 366; Paralipomena 481; H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien. Aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966, s. 23; A. Lesky, *Eine Neue Talos-vase*, s. 115-119; BAD 217518.

⁷³⁴ T. Dohrn, *Die Ficorinische Ciste in der Villa Giulia in Rom*, MAR 11 (Berlin 1972), s. 36.

⁷³⁵ M. Robertson, *The Death of Talos*, s. 160.

Fragment attyckiego kalix-krateru czerwonofigurowego, ok. 400 r. p.n.e., Spina. Upadający Talos. Museo Nazionale di Spina, Ferrara, Włochy.

Ostatnim z zaprezentowanych naczyń związanych z epizodem Medei na Krecie jest fragment czerwonofigurowego kalix-krateru, który datuje się na około 400 r. p.n.e.⁷³⁶ Obecnie zabytek ten znajduje się w zbiorach Museo Nazionale di Spina w Ferrarze⁷³⁷. Znaleziono go w etruskiej nekropolii Valle Treba w Spinie⁷³⁸.

Na podstawie zachowanego fragmentu można stwierdzić, że scena na nim ukazana była podobna do przedstawienia na kraterze wolutowym z Ruvo, jednak zawiera dwie różnice. Centrum kompozycji również stanowi postać Talosa. Jego ciało zostało zaznaczone na białą, co zapewne ma odwzorowywać materiał, z którego jest wykonane, aby odróżnić go od pozostałych bohaterów sceny. Podobnie jak w przypadku krateru z Ruvo, artysta uwydatnił mięśnie Talosa i ułożył jego postać w analogicznej pozie, przechylonego do tyłu, z rozłożonymi rękoma. Głowa giganta się nie zachowała, jednak można przypuszczać, że również tu malarz przedstawił go jako brodatego mężczyznę jak na kraterze z Ruvo⁷³⁹. Podtrzymują go dwie męskie postacie, ubrane w bogato ornamentowane *chitoniskoi* oraz zarzucone na nie *chlamydes*⁷⁴⁰. Na stopach mają sandały – inaczej niż w przypadku poprzedniego naczynia⁷⁴¹. Podobieństwo do krateru wolutowego z Ruvo pozwala sądzić, że artysta umieścił tutaj Dioskurów⁷⁴². Różnicą względem poprzedniego naczynia stanowi fakt, że postacie te stąpają po ziemi, a nie dosiadają wierzchowców. W lewym dolnym rogu widoczny jest niewielki fragment siedzącej postaci, która trzyma w prawej dłoni miecz – *xiphos* (?). Na jej kolanach spoczywa – na fotografii mało widoczna – szkatułka (*phoriamos*). Kobieta ubrana jest w ornamentowany strój, być może *kandys* (?). Postać identyfikowana jest jako Medea, dzięki umieszczonej obok, zachowanej fragmentarycznie inskrypcji – [Μη]δεia⁷⁴³.

⁷³⁶ Taką datację podaje m.in. M. Roberston, *The Death of Talos*, s. 160; S. Spance, *The image of Jason*, s. 110, fig. 97.

⁷³⁷ Nr inw. 3092; ABV² 1340; Addenda² 367; LIMC Jolaos 15, LIMC Talos 5, LIMC Thanatos 30; BAD 3092.

⁷³⁸ Szerzej na temat samej nekropolii w Spinie i prowadzonych tam wykopalisk, zob. S. Aurigemma, *La necropoli di Spina in Valle Trebba*, Roma 1960.

⁷³⁹ M. Robertson, *The Death of Talos*, s. 159.

⁷⁴⁰ BAD 3092.

⁷⁴¹ Na kraterze z Ruvo jedynie zsiadający z konia Polydeukes jest obuty.

⁷⁴² Większość naukowców przychyliła się do tej tezy. Wśród nich należy wymienić, Beazley'a, zob. ARV² 1340.

⁷⁴³ CIG 3481.

Po przeciwnej stronie, tuż obok stóp Talosa znajduje się mała, skrzydlata postać brodatego mężczyzny, który ma wyciągniętą ku górze prawą rękę. Wygląda jak Eros i niektórzy badacze właśnie w ten sposób go interpretują. Do ich grona należy m.in. Giovanna Montanari, która uznała, że towarzyszył on Afrodycie, trzymającej w dłoniach berło, pierwotnie umieszczonej po prawej stronie⁷⁴⁴. Podobnie stwierdził Dohrn, jednak dodatkowo zaznaczył, że równie dobrze może to być inna bogini, jak np. Hera⁷⁴⁵. Spance podążył w ślad za tezą Montanari i Dohrna uznając, że Afrodyta odgrywała znaczącą rolę w związku Medeji i Jazona, jak chociażby u Pindara w *IV Odzie Pytyjskiej* (Pin. P. 4.211-219)⁷⁴⁶, (fot. 67).



67. Fragment attyckiego *kalix*-krateru czerwonofigurowego, ok. 400 r. p.n.e., Spina. *Upadający Talos*. Museo Nazionale di Spina, Ferrara, Włochy.

Z kolei inną tezę postawili zarówno Robertson jak i Papadopoulos. Badacze ci bowiem zasugerowali, że bardziej prawdopodobne wydaje się, iż artysta w tym miejscu namalował Atenę⁷⁴⁷. Natomiast skrzydlatą postać umieszczoną obok nóg olbrzyma, należy identyfikować z Tanatosem. Swoją argumentację Robertson oparł na porównaniu z wizerunkiem tego dajmona na kraterze kolumnowym z Salerno, gdzie *daimones* z obu waz zostały umieszczone na podobnej wysokości i mają zbliżony rozmiar. Argumentując dalej badacz stwierdził, że różnice w wykonywanych gestach postaci, spowodowane są

⁷⁴⁴ G.B. Montanari, *Il mito di Talos su un frammento da Valle Trebba*, RIASA 4 (1955), s. 179-189.

⁷⁴⁵ T. Dohrn, *Die Ficorinische Ciste*, s. 37.

⁷⁴⁶ S. Spance, *The Image of Jason*, s. 110.

⁷⁴⁷ Robertson powiązał wizerunek na fragmencie krateru z przedstawieniem Ateny z Ficorni cista, gdzie bogini trzyma włócznię, a nie berło, zob. M. Robertson, *The Death of Talos*, s. 159; LIMC Talos 5.

przedstawieniem innych momentów na wazach z tym epizodem. Bowiem wizerunek na fragmencie z Ferrary ukazuje schwywanie Talosa, a z Salerno jego unieszkodliwienie⁷⁴⁸.

4.2. Medea i odpływający z Kolchidy Argonauci.

Attycki, czerwonofigurowy krater dzwonowaty, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 – 410 r. p.n.e., Gela, Argonauci odpływający z Kolchidy wraz z Medeą lub Tezeusz przybywający na Kretę, Museo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

W tym podrozdziale zostanie przedstawione naczynie, które jest prawdopodobnie jedynym jak dotąd znanym przykładem wazy z motywem odpłynięcia Argonautów z Kolchidy wraz z Medeą. Zostało wykonane w Geli, a jego interpretacja pozostaje do dnia dzisiejszego kwestią sporną i była szeroko dyskutowana wśród naukowców.

Przedmiotem analizy jest zachowany fragmentarycznie krater dzwonowaty⁷⁴⁹, wykonany w technice czerwonofigurowej około roku 420 – 410 p.n.e.⁷⁵⁰ Obecnie naczynie znajduje się w zbiorach Museo Archeologico Regionale w Geli na Sycylii, gdzie również zostało wydobyte⁷⁵¹. Trendall przypisał autorstwo krateru tzw. Malarzowi Dinosa, którego działalność datuje się na lata 420 – 410 p.n.e.⁷⁵² Artysta ten był prawdopodobnie związany z Grupą Polignota, której dzieła wyróżniały się dobrze zaznaczonymi draperiami, pełnymi, grubymi formami oraz rozwiniętym zmysłem przestrzennym⁷⁵³.

Do naszych czasów zachowała się jedynie górna część wazy: wylew z brzusem i dwoma imadłami. Dzięki rekonstrukcji można odczytać scenę ukazaną na brzuścu. (fot. 68).

Centrum kompozycji zdominowała kobieca postać, która wydaje się być większa niż pozostałe figury, ubrana jest w przewiązany pasem plisowany peplos attycki, z zaznaczoną dokładnie draperią. W lewej dłoni dzierży włócznię, a prawą trzyma przy piersiach, chronionych przez napierśnik o łuskowatej powierzchni i gorgonejonem.

⁷⁴⁸ M. Robertson, *The Death of Talos*, s. 159-160.

⁷⁴⁹ Krater dzwonowaty należy do waz, które zaczęto wytwarzać jedynie w technice czerwonofigurowej. Beazley i podążający za nim Boardman uważają, że krater dzwonowate mają swój początek w drewnianych naczyniach, zob. ABV 145.29; A.J. Boardman, *Athenian Black Figure*, s. 57. Wazy o tym kształcie osiągały wysokość od 30 do 40 cm, a ich produkcję datuje się na wczesny V w. oraz IV w. p.n.e., zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 8.

⁷⁵⁰ Taką datację podaje m.in. LIMC Jason 11 oraz J.D. Oakley, *The Departure of the Argonauts on the Dino's Painter's Bell Krater in Gela*, *Hesperia* 76 (2007), s. 347.

⁷⁵¹ Brak nr inw. RVAp I 37; LIMC Jason 11; LIMC suppl. Theseus add. 22; BAD 9016250.

⁷⁵² RVAp I 37.

⁷⁵³ G.M. Richter, *Attic Red-figure*, s. 142.



68. Attycki, czerwonofigurowy krater dzwonowaty, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 – 410 r. p.n.e., Gela, *Argonauci odpływający z Kolchidy lub Tezeusz przybywający na Kretę*, Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

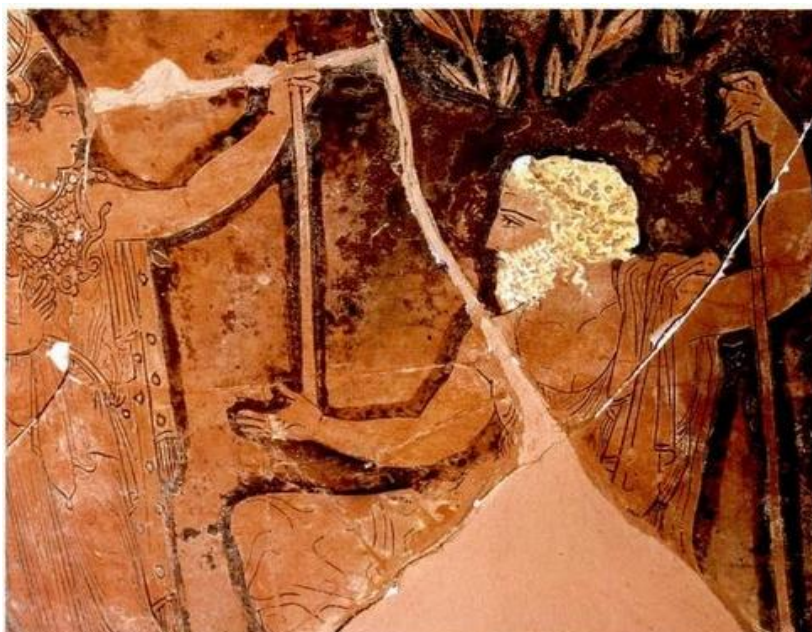
Pod osłoną rozpościera się ornamentowany himation, zakończony frędzlami⁷⁵⁴, co stanowi przykład bardzo dekoracyjnego stroju. Na głowie kobiety spoczywa hełm, ozdobiony ornamentem i zakończony grzebieniem. Kobięca postać nosi kolczyki i korale zaznaczone białą farbą, co być może ma podkreślać, że wykonano je z pereł (**fot. 69**).



69. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 – 410 r. p.n.e., Gela, *Atena*, Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

⁷⁵⁴ Taki rodzaj przedstawienia stroju zaczął być obecny w sztuce pod koniec V w. p.n.e., a swoją popularność zdobył w IV w. p.n.e. na reliefach zarówno wotywnych jak i funeralnych, zob. L.J. Roccas, *Back-Mantle and Peplos: The Special Costume of Greek Maidens in 4th-Century Funeralary and Votive Reliefs*, *Hesperia* 69 (2000), s. 235-265.

Kobieta zwrócona jest w prawą stronę, w kierunku siedzącego na tronie mężczyzny, którego włosy i broda zaznaczono na biało, co ma symbolizować jego podeszły wiek, podobnie jak trzymana w lewej dłoni laska lub kij, którym się podpiera⁷⁵⁵. Prawą dłoń ma skierowaną w stronę wyeksponowanej kobiety, wygląda to, jakby prowadzili ze sobą konwersację. Postać mężczyzny ubrana jest w chiton pozbawiony rękawów oraz himation. Na kręconych włosach spoczywa mu wieniec lub opaska. Tuż nad jego głową widoczne są gałęzie drzew, które nieśmiało wylaniają się z tła. Ich obecność świadczy o tym, że scena odbywa się na zewnątrz (fot. 70).



70. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 – 410 r. p.n.e., Gela, *Athena rozmawiająca z siedzącym Aietesem lub Minosem*, Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

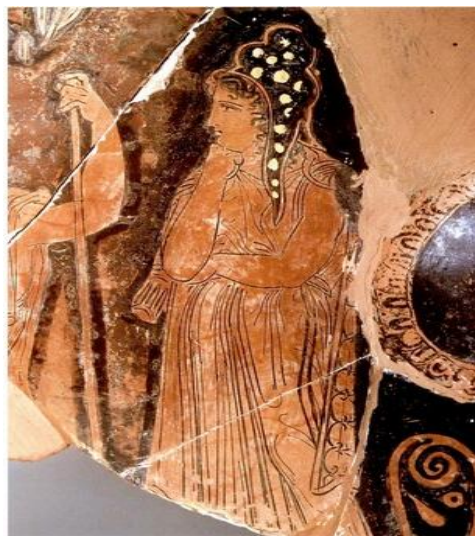
Za starcem znajduje się kolejna postać. Jest nią kobieta ubrana w chiton oraz bogato zdobiony *kandys*, którego rękaw zwisa jej przy prawym boku. W ten sposób artysta zaznaczył jej obce pochodzenie⁷⁵⁶. Na głowie ma perskie nakrycie – *kidaris*, na którego czarnej powierzchni umieszczono białe kropki⁷⁵⁷. Kobieta opiera brodę na prawej pięści,

⁷⁵⁵ Biała farba na włosach i brodzie została wzmocniona przez dodanie rozcieńczonego firnisu o barwie żółtej, zob. J. Oakley, *The Departure of the Argonauts*, s. 350. Por. przedstawienia z Peliasem w Rozdziale III.

⁷⁵⁶ Ten rodzaj szaty (*kandys*) noszony był przez perskich mężczyzn. Był to rodzaj płaszcza z rękawami. Jednym z najwcześniejszych przedstawień w sztuce, gdzie występuje postać ubrana w *kandys*, jest Adromeda. W tym wypadku został on narzucony na chiton *cheiridotos*. Przedstawienie to pochodzi z końca V w. p.n.e., zob. M.C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997, s. 168.

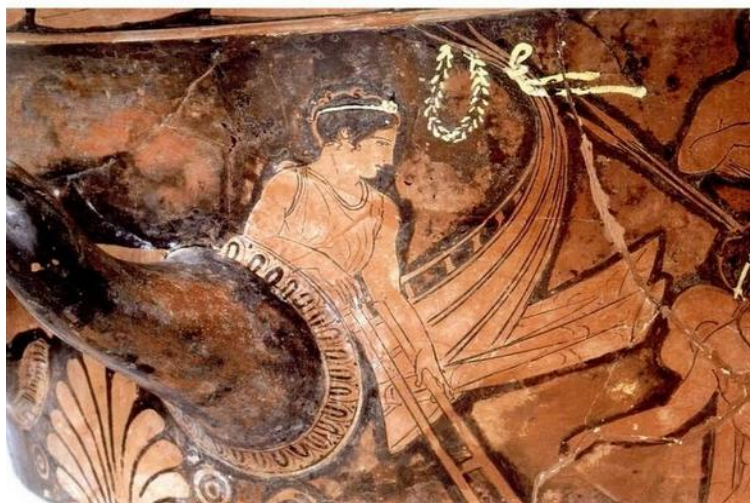
⁷⁵⁷ Terminu tego użył m.in. Beazley, który analizował inne przedstawienia na wazach, gdzie występowało to nakrycie głowy, zob. M.C. Miller za Beazley'a, *Foreigners at the Greek Symposium?*, [w:]

którą podtrzymuje lewą dłonią. Jej wyraz twarzy sugeruje, że bacznie przygląda się scenie, która rozgrywa się przed jej oczami (fot. 71).



71. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 – 410 r. p.n.e., Gela, *Idyja lub Pazifae w orientalnym stroju*, Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

W lewym górnym rogu widać rufę okrętu, na której zawieszono wieniec oliwny i szarfę. Po stronie sterburty znajdują się dwa drewniane wiosła. Kobięca postać ubrana jest w chiton pozbawiony rękawów, a na głowie ma przepaskę lub diadem zaznaczony białą farbą. Przytrzymuje rękoma drabinę, pod którą znajduje się martwe ciało. (fot. 72, 73).



72. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 – 410 r. p.n.e., Gela, *Medea lub Ariadna stojąca na okręcie*, Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

Dining in a Classical Context, W. Slater (ed.), Michigan 1991, s. 59. W literaturze greckiej termin *kidaris* używany był na określenie królewskiego czepca, zob. L. Summerer, *Picturing Persian Victory: The Painted Battle Scene on the Munich Wood*, [w:] *Achaemenid Culture and Local Traditions in Anatolia, Southern Caucasus and Iran*, A. Ivantchik, V. Licheli (ed.), Leiden 2007, s. 12.



73. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 – 410 r. p.n.e., Gela, *Medea lub Ariadna stojąca na okręcie i martwe ciało Apsyrtosa lub Minotaura obok drabiny*, Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

Po drabinie wchodzi nagi młodzieniec, a jego jedynym odzieniem jest zarzucona na ramiona chlamida. Miecz w pochwie wisi u jego boku. Z tyłu na plecach, widać zawieszony na sznurku *petasos*. Młodzieniec w lewej dłoni dzierży dwie włócznie. Na głowie ma nałożoną białą opaskę⁷⁵⁸. Nad nim znajduje się kolejny młody człowiek, ubrany w himation, zawinięty wokół bioder i przerzucony przez lewe ramię. Na jego głowie znajduje się biała opaska lub diadem. Być może wykonywany gest ręką, świadczy o zaniepokojeniu. Na kraterze artysta umieścił jedynie górną część tułowia młodzieńca, reszta wydaje się być zasłonięta przez jakąś skałę albo kamień, co również świadczy o tym, że scena ta odbywa się na zewnątrz (fot. 74).



74. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz Dinosa, ok. 420 - 410 r. p.n.e., Gela, *Jazon i jeden z Argonautów lub Tezeusz i jego towarzysze*. Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia.

⁷⁵⁸ J. Oakley, *The Departure of The Argonauts*, s. 348.

Mimo tak zaawansowanych badań nad ceramiką, do dnia dzisiejszego nie udało się jednoznacznie ustalić tożsamości osób, a co za tym idzie i samej sceny znajdującej się na kraterze z Geli. Studia nad tym fragmentem krateru opierają się na dwóch płaszczyznach interpretacyjnych. Pierwszą sporządzili w roku 1978 Arthur Trendall i Alexander Cambitoglou, którzy zinterpretowali postacie m.in. jako Jazona i Argonautów⁷⁵⁹.

Za tymi badaczami opowiedziała się Cynthia King, która dodatkowo stwierdziła, że jest to odpłynięcie Argonautów z Kolchidy⁷⁶⁰. Kolejni naukowcy tacy jak Kostas Papaioannou, Niels czy Giuseppina Siciliano, przychyłili się do wcześniejszych interpretacji⁷⁶¹. W roku 2007 do badaczy opowiadających się za tezą o odpłynięciu Argonautów z Kolchidy dołączył również Oakley⁷⁶².

Na drugiej płaszczyźnie znajdują się przeciwnicy tej tezy, według których artysta ukazał inny mit. Simon idąc za sugestią swojej doktorantki Mathy Vojatzi, zinterpretowała ten obraz, jako przybycie Tezeusza na Kretę⁷⁶³. Natomiast pierwsza pełna publikacja tego naczynia została wydana w roku 2004. Jej autorem jest Alan Shapiro, który przychylił się do tezy Simon i Vojatzi uznając, że głównym bohaterem krateru jest Tezeusz, jednak wymienił inny moment jego podróży a mianowicie odpłynięcie Tezeusza i Ariadny z Krety⁷⁶⁴.

Natomiast Sourvinou-Inwood zasugerowała, że scena na kraterze nawiązuje do epizodu z mitu o Medei, którego akcja rozgrywa się w Atenach na dworze króla Egeusza. Tym samym badaczka postawiła tezę, że malarz namalował tutaj nie Medeę i Argonautów, a córkę Ajetesa, Egeusza i Tezeusza. Niestety Sourvinou-Inwood nie podaje argumentów, które pozwoliły jej na postawienie takiej tezy⁷⁶⁵.

Zwolennicy tezy o przybyciu Tezeusza na Kretę uważają, że przy lewym imadle znajduje się fragment sterburty okrętu oraz stojąca na nim postać kobiety. Badaczki takie jak King czy Niels błędnie uznały, że jest to jeden z Argonautów⁷⁶⁶. Dopiero Vojatzi jako pierwsza dopatrzyła się w tej postaci kobiety i zidentyfikowała ją jako jedną z ateńskich

⁷⁵⁹ RVAp I 37-38.

⁷⁶⁰ C. King, *Who is That Cloaked Man? Observations on Early Fifth Century b.c. Pictures of the Golden Fleece*, AJA 87 (1983), s. 386.

⁷⁶¹ K. Papaioannou, *The Art of Greece*, New York. 1989, s. 291, fig. 116; LIMC Jason 11; G. Siciliano, *Racconti di dei ederoi nella pittura vascolare attica: Un per corso didattico tra parola e immagine*, Milazzo 2003, s. 71, 73, 81, 92.

⁷⁶² J. Oakley, *The Departure of the Argonauts*.

⁷⁶³ E. Simon, *Review of C. Sourvinou Inwood, Theseus as Son and Stepson*, CR 31 (1981), s. 65.

⁷⁶⁴ A. Shapiro, *Theseus and Ariadne on Crete: The Dinos painter's krater from Gela*, [w:] *Ta Attika, Attic Figure Vases from Gela*, R. Panvini, F. Giudice (ed.), Roma 2003, s. 229.

⁷⁶⁵ C. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 267, przyp. 38.

⁷⁶⁶ C. King, *Who is That Cloaked Man?*, s. 386, przyp. 17; LIMC Jason 11.

dziewic, wysłanych jako trybut dla króla Minosa⁷⁶⁷. Natomiast Shapiro uznał, że jest to Ariadna ze względu na diadem (podobny do tych, które noszą dwaj młodzieńcy) i jej dominującą pozycję⁷⁶⁸.

Postać wchodzącą po drabinie naukowcy ci identyfikują z Tezeuszem. Za nim ma znajdować się kolejny z towarzyszy syna Egeusza. Pod drabiną z kolei leży martwe ciało, którego interpretacja nastrocza naukowcom wiele trudności. Analizując inne przedstawienia na wazach, Shapiro doszedł do wniosku, że ukazano tutaj prawdopodobnie zabitego Minotaura⁷⁶⁹, o czym mają świadczyć niewielkie fragmenty jego rogów⁷⁷⁰.

Jednak taka argumentacja jest nieprzekonująca, ponieważ po pierwsze nie jesteśmy w stanie stwierdzić na podstawie zachowanego obrazu czy postać ma rogi, bo zwyczajnie tego nie widać. Ponadto dwa „rogi”, które widział Shapiro to po prostu kosmyki loków. Oekley również przeanalizował wizerunki Minotaura z lat wcześniejszych i pochodzących z podobnego okresu. W wyniku tych studiów doszedł do wniosku, że Minotaur przedstawiany był z reguły bez włosów lub z ich niewielką ilością i zwiotczałą skórą na szyi. Na żadnej z tych scen potwór nie ma bujnej czupryny loków⁷⁷¹.

W centrum kompozycji znajduje się największa ze wszystkich postaci, którą wszyscy naukowcy słusznie zidentyfikowali jako boginię Atenę⁷⁷². Według Shapiro zwraca się ona do Minosa, aby wyjaśnić mu los jego córki – Ariadny, oraz podobnie jak w tragedii, odgrywa a tutaj rolę *dea ex machina*⁷⁷³.

Ostatnie dwie postacie – starzec siedzący na tronie oraz stojąca za nim kobieta w orientalnym czepcu zostały zidentyfikowane przez Shapiro jako Minos i Pazifae, która spogląda z melancholią na odpływającą córkę⁷⁷⁴. Swoją argumentację badacz uzasadnił

⁷⁶⁷ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 149, przyp. 268. Za Vojatzi poszła również E. Simon, *Review of C. Sourvinou-Inwood*, s. 65.

⁷⁶⁸ A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 230.

⁷⁶⁹ Według Shapiro kilka reprezentacji na wazach pokazuje martwego lub umierającego Minotaura. Na fragmencie kubka znajdującym się obecnie w San Antonio pół-byk pół-człowiek leży obok kolumny z rękami spoczywającymi na jego torsie, analogicznie jak na kraterze z Geli. Ponadto według Shapiro nie należy tego przedstawienia Minotaura traktować dosłownie, jakby miało ukazywać jego postać będącą trofeum z Krety, a raczej jako wizualne przypomnienie wcześniejszego epizodu mitu, zob. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 232.

⁷⁷⁰ A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 231.

⁷⁷¹ British Museum E 84. Szerzej na jego temat zob. m.in.: ARV² 1269.4; Addenda² 356.

⁷⁷² Do grona tych badaczy należą m.in. LIMC Jason 11; A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 229-230.

⁷⁷³ A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 230.

⁷⁷⁴ Początkowo naukowcy sądzili, że jest to Medea z uwagi na zaznaczenie jej orientalnego pochodzenia poprzez perski czepiec na głowie, bowiem ukazanie czarodziejki we wschodniej szacie było popularne w V w. p.n.e. Shapiro z kolei zwrócił uwagę na fakt, że starożytni wiedzieli o pokrewieństwie Kirke, Pazifae i Medei. Co za tym idzie orientalne nakrycie głowy Pazifae nie

występowaniem tej postaci wraz ze mężem Minosem w ateńskiej dramaturgii⁷⁷⁵. Natomiast według Simon i Vojatzi, postać siedzącego mężczyzny należy wiązać z Egeuszem⁷⁷⁶.

Analizując przedstawienie na kraterze dzwonowym z Geli, Shapiro powiązał tę scenę z dramatem Eurypidesa. Według badacza, autor wazy być może wzorował się na ostatnim akcie z tragedii *Tezeusz*. Swoją tezę badacz zaproponował w oparciu o występowanie takich detali jak orientalne nakrycie głowy, dramatyczne gesty niektórych z figur, m. in. Ateny oraz dużą grupę postaci składającej się na złożoną narrację mitologiczną. Ponadto podobnie jak Vojatzi, Shapiro zasugerował, że wzorem dla malarza z Geli, mógł być monumentalny obraz, ponieważ odpłynięcie Tezeusza z Krety było popularnym motywem w ateńskim malarstwie ściennym⁷⁷⁷.

Na drugiej płaszczyźnie znajdują się tezy Oakley'a i innych naukowców, które mówią o odpłynięciu Argonautów z Kolchidy razem z Medeą. Ponownie zaczynając od lewej strony krateru, postać stojąca na statku – Argo, to według Oakley'a Medea, ubrana w tym przypadku w grecką szatę. Przytrzymuje ona Jazonowi drabinę, by mógł wejść na pokład. Oakley słusznie zauważył, że przedstawienie Medei w greckiej szacie nie jest niczym niezwykłym z uwagi na fakt, że w malarstwie wazowym kolchijska czarodziejka występuje w poł. V w. p.n.e. również w takim stroju⁷⁷⁸. Jednak nie mogę zgodzić się na stwierdzenie Oakley'a, że należy to tłumaczyć jako hellenizację Medei⁷⁷⁹. Przedstawienia czarodziejki w attyckiej sztuce w stroju greckim pojawiły się bowiem znacznie wcześniej, bo około 520 r. p.n.e., były kontynuowane aż do końca IV w. p.n.e. i występowały równocześnie z orientalnymi strojami Medei.

Za Jazonem znajduje się jeden z Argonautów, a pod drabiną według Oakley'a, martwy Apsyrtos – przyrodni brat Medei. Następnie Atena, co do której nie ma wątpliwości, zwraca się do siedzącego na tronie starszego mężczyzny, którego Oakley i Siciliano identyfikują z Ajetesem, ojcem Medei i Apsyrtosa. Nad nim znajdują się gałęzie drzewa, na którym według Siciliano, wisiało złote runo. Ajetesowi towarzyszy stojąca w perskim czepcu kobieta. Początkowo naukowcy sądzili, że jest to Medea, ponieważ w wielu przypadkach

powinno w tym wypadku, według badacza, być czymś niezwykłym, zob. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 231.

⁷⁷⁵ Wspomina o tym również Plutarch, zob. Plut. *Thes.* 16.3.

⁷⁷⁶ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 149, przyp. 268. Za Vojatzi poszła również E. Simon, *Review of C. Sourvinou-Inwood*, s. 65.

⁷⁷⁷ M. Vojatzi, *Fruhe Argonautenbilder*, s. 141-150, A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 238.

⁷⁷⁸ M.in. na ateńskim kyliksie czerwonofigurowym, który obecnie znajduje się w Museo Civico Archeologico w Bolonii (nr inw. PU273). Datowany jest on na podobny okres co krater z Geli, czyli na lata 420-410 p.n.e.

⁷⁷⁹ J. Oakley, *The Departure of the Argonauts*, s. 354.

przedstawiano ją w orientalnym stroju lub we frygijskim nakryciu głowy. Jednak Oakley, być może słusznie, dopatrywał się w niej Idyi – matki Medei. Tym samym orientalny czepiec byłby odpowiedni, aby podkreślić jej barbarzyńskie pochodzenie⁷⁸⁰.

Podobnie jak Shapiro, Oakley powiązał treść malowidła z tragedią. Według badacza bowiem w zachowanych fragmentach *Kolchides* (Κολχίδες) Sofoklesa widnieje wariant śmierci Apsyrtosa, w której przyrodni brat Medei zostaje zamordowany nie na statku, a jeszcze w pałacu⁷⁸¹.

Choć obie koncepcje stoją na zupełnie dwóch różnych płaszczyznach, nie można wykluczyć żadnej z tych opcji, ponieważ każda z argumentacji nie jest pozbawiona sensu. Nie wykluczam również trzeciej opcji, którą odrzucili badacze, negując ukazanie Medei po prawej stronie. Być może artysta chciał przedstawić dwie Medeę – kolchijską barbarzyńkę i kobietę, która stała się Greczynką, po odpłynięciu z rodzinnego domu⁷⁸². Ponadto umieszczenie Ateny, jako dominującej postaci może również przemawiać za tezą o Argonautach przybywających do Kolchidy, ponieważ Jazon był jednym z ulubionych herosów tej bogini, która chętnie mu pomagała⁷⁸³. Z uwagi jednak na brak inskrypcji, które mówiłyby coś więcej o bohaterach, kwestia ich dokładnej interpretacji musi pozostać nadal nierozstrzygnięta.

Przyjmując jednak, że malarz ukazał oprócz odpłynięcia Argonautów i Medei z Kolchidy również śmierć Apsyrtosa, warto w tym miejscu przypomnieć źródła literackie, w których motyw ten występuje.

W literaturze greckiej pojawia się on również w V w. p.n.e. U Ferekydesa z Leros w zachowanych fragmentach *Dziejów* (Ιστορίαι) widnieje wzmianka o tym, że Medea zabiła i poćwiartowała swojego młodszego brata, którego wcześniej zabrała ze sobą na pokład Argo, uciekając z Kolchidy. Następnie wrzuciła jego kawałki do morza, aby w ten sposób opóźnić pościg swojego ojca⁷⁸⁴.

Autorem usankcjonowanej tradycją literacką wersji o zabójstwie Apsyrtosa jest Apollonios z Rodos, u którego syn Ajetes jest dorosłym mężczyzną, podążającym z Kolchidami tropem Medei i Jazona. Został on schwytany w sanktuarium Artemidy, które

⁷⁸⁰ G. Siciliano, *Racconti di dei ed eroi*, s. 92.

⁷⁸¹ S. TGF IV fr. 319 = schol. A.R. 4.228, J. Oakley, *The Departure of the Argonauts*, s. 354.

⁷⁸² Za taką opcją opowiada się również Spance, zob. S. Spance, *The Image of Jason*, s. 80.

⁷⁸³ Zob. A.R. 3.6-54.

⁷⁸⁴ Pherecyd. FHG fr. 7.73 = schol. A.R. 4.223; Podobną wersję podaje Apollodor w *Bibliotece*: συνείπετο δὲ αὐτῇ καὶ ὁ ἀδελφὸς Ἀψυρτος. οἱ δὲ νεκτὸς μετὰ τούτων ἀνήχθησαν. Αἰήτης δὲ ἐπιγνοὺς τὰ τῇ Μηδείᾳ τετολημμένα ὥρμησε τὴν ναὺν διώκειν. ἰδοῦσα δὲ αὐτὸν πλησίον ὄντα Μηδεία τὸν ἀδελφὸν φονεῖ καὶ μελίσσασα κατὰ τοῦ βοθοῦ ρίπτει, zob. Apollod. 1.9.23-24. O tym epizodzie wspominają również inne źródła: Zen. 4.92; Ov. *Tr.* 3.9.19-34; Ov. *Her.* 6.129-130; Val. Flacc. *Arg.* 8.261-467; Cic. *leg. Man.* 22.

wzniesli Brygowie i zabity przez herosa (πλήξεν ὀπιπεύσας νηοῦ σχεδόν, ὃν ποτ' ἔδειμαν, Ἀρτέμιδι Βρυγοὶ περιναιέται ἀντιπέρηθεν). Jazon zaatakował Apsyrtosa mieczem i powalił go (αὐτίκα δ' Αἰσονίδης ποκινού ἐξᾶλτο λόχοιο, γυμνὸν ἀνασχόμενος παλάμη ξίφος);, zabijając tak, jak czyni to rzeźnik z bykiem o silnych rogach bykiem (μὴ φόνον ἀθρήσειε κασιγνήτοιο τυπέντος. τὸν δ' ὄγε, βουτύπος ὥστε μέγαν κεραλκέα ταῦρον)⁷⁸⁵.

Przedstawione w powyższym rozdziale wazy nawiązują do dwóch epizodów z mitu o Medei: śmierci Talosa, która miała miejsce na Krecie oraz odpłynięcia Argonautów i Medei z Kolchidy. Autorzy waz z tym pierwszym epizodem ukazali na nich mniej znaną wersję mitu, gdzie śmierć strażnika Krety przypisywało się Dioskurom, którym pomagała Medea.

Na każdej z waz Medea została przedstawiona w orientalnym stroju i ze szkatułką w dłoniach. Te dwa atrybuty czarodziejki symbolizują jej barbarzyńskie pochodzenie oraz znajomość sztuki magicznej. Prawdopodobnie ukazanie Medei w perskim stroju (bo takie pochodzenie ma *kandys*), mogło być podyktowane wpływem tragedii Eurypidesa – *Medea*.

Pytaniem otwartym pozostaje kwestia, skąd malarze czerpali inspiracje, odwołując się do motywu Talosa. Być może rację ma Dohrn, który zasugerował, że epizod ten wzorowany był na obrazach ściennych, przedstawiających pierwotnie cykl przygód pięćdziesięciu herosów i Argo, stworzonych prawdopodobnie przez Mikona w Atenach.

Z kolei w drugim podrozdziale, omówiony krater dzwonowaty, zachowany dziś fragmentarycznie, stanowi przykład prawdopodobnie jedyne, znanego obecnie naczynia, gdzie malarz ukazał odpływających z Kolchidy Argonautów i towarzyszącą im Medeę. Artysta namalował prawdopodobnie również śmierć Apsyrtosa. Jak dotąd motyw ten znany jest w attyckim malarstwie wazowym jedynie z tego przedstawienia.

Podobnie jak w przypadku wcześniejszych naczyń, nierozstrzygnięta jak do tej pory jest kwestia źródła, z którego czerpał malarz. Być może rację ma Oakley, który doszedł do wniosku, że treść malowidła nawiązuje w sposób pośredni do tragedii *Kolchides* Sofoklesa, gdzie Apsyrtos zostaje zamordowany nie na statku, a jeszcze w pałacu.

⁷⁸⁵ A.R. 4.464-4.481. O tym mówi także m.in. Pin. P. 4.221; D.S. 4. 48.1-5; Val. Flacc. Arg. 5.177; Ov. Met. 7.1.138-139; Orph. A. 1024-1033.

Rozdział V

Mit Medeji w malarstwie wazowym z terenów Μεγάλη Ἑλλάς w latach 415p.n.e. – 310 p.n.e.

Omówione w tym rozdziale wazy wykonano na terenach *Magna Graecia* w okresie od 415 do 310 r. p.n.e., kiedy to prym wiodło malarstwo wazowe, powstałe w rodzimych warsztatach Italii. Termin „malarstwo italskie” odnosi się do wyrobów ceramicznych w technice czerwonofigurowej, wyrabianych przez greckich kolonistów, zwanych *Italiotes* w południowej Italii i na Sycylii między 440 r. p.n.e. a końcem IV w. p.n.e.⁷⁸⁶

Margot Schmidt starała się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego wykonywano naczynia o czerwonych figurach jedynie w południowej Italii, na tyle lat po jej skolonizowaniu. Analizując czynniki zewnętrzne i wewnętrzne, niemiecka badaczka doszła m.in. do wniosku, że w wyniku wojny peloponeskiej spadł drastycznie przepływ wyrobów ceramicznych importowanych z Aten. Przed zmaganiem wojennymi bowiem nabywcy woleli kupować oryginalną ceramikę z wykwalifikowanych greckich warsztatów garncarskich, niż inwestować w rodzime produkcje, które jedynie wzorowałyby się na helleńskich technikach⁷⁸⁷. Tym samym, kiedy nastąpiło załamanie produkcji ceramiki ateńskiej, otworzyły się możliwości na rodzime wytwórstwo naczyń.

Kolejnym bodźcem do produkcji italskiej ceramiki mogło być również powstanie panhelleńskiej kolonii Thurium (gr. Thurioi), na zachodnim wybrzeżu Tarentu w roku 443 p.n.e.⁷⁸⁸ Ateny odegrały bowiem znaczącą rolę w tworzeniu tego miejsca, co spowodowało, że kultura ateńska szybciej została tam zaadoptowana⁷⁸⁹. Ponadto miejscowość ta została

⁷⁸⁶ RVSIS 7.

⁷⁸⁷ W wyniku działań militarnych wielu greckich garncarzy wyemigrowało i zaczęło produkować wazy na terenach, które stały się ich nowym domem. Taki stan rzeczy potwierdzają odkryte zabytki ruchome w postaci ceramiki *italiot*, która niewiele różniła się od *stricte* helleńskich wyrobów. Tym samym można wnioskować, że wyroby te zostały wyprodukowane przez ateńskich rzemieślników, zob. M. Schmidt, *Southern Italian and Sicilian Vases*, [w:] *The Greek World: Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily*, G. Pugliese Carratelli (ed.), New York 1996, s. 444.

⁷⁸⁸ Więcej na temat rozwoju tego starożytnego miasta można znaleźć m.in. w: J.D. Stanley, M.P. Bernasconi, *Sybaris-Thuri-Copia trilogy: three delta coastal sites become landlocked*, *Méditerranée* 112 (2009), s. 75-86.

⁷⁸⁹ W 1893 r. Adolf Furtwängler postawił tezę, że założenie nowej kolonii było decydującym bodźcem do uruchomienia lokalnej produkcji wyrobów ceramiki czerwonofigurowej. Jednak jak zauważyła Margot Schmidt, jak dotąd nie odnaleziono pieców do wyrobów naczyń glinianych w obrębie tego miasta, co nie pozwala na potwierdzenie teorii niemieckiego badacza, M. Schmidt, *Southern Italian*, s. 444.

założona w bliskiej lokalizacji z dawnym Sybaris, które całkowicie zniszczył Kroton w roku 510 p.n.e.⁷⁹⁰

Z kolei, według Trendalla i Cambitoglou, to Tarent był wiodącym ośrodkiem produkującym pierwsze naczynia należące do wczesnego (425 r. p.n.e. – 370 r. p.n.e.) i średniego stylu apulijskiego (370 r. p.n.e. – 340 r. p.n.e.)⁷⁹¹. Jednak obecne badania dotąd nie potwierdziły tego założenia. Według koncepcji zaproponowanych w roku 1912 przez Vittorio Macchioro i w 1929 przez Wuilleumier'a, dotyczących pierwszych warsztatów, ceramika italska zaczęła być wyrabiana około roku 450 p.n.e. w Ruvo, skąd produkcja rozpowszechniła się na pozostałe miasta: Bari, Anzi, potem Kume, Kanossę, Paestum, Saticulę i Abellę. Badacze ci zanegowali tym samym rozpoczęcie wyrobu ceramiki italskiej w Tarencie⁷⁹².

Być może naukowcy ci byli bliscy prawdy, z uwagi na fakt, że wiele waz zostało znalezionych w Ruvo, lub też przypisuje się im taką proveniencję, czego przykładem są niektóre z omawianych w podrozdziale naczyń⁷⁹³. Mimo, że ówczesne badania potwierdziły bogate złoża gliny w Ruvo, to Eustace Tillyard zanegował istnienie pierwszych warsztatów w tym miejscu. Według badacza, wykluczał to znikomy element greckiej kultury w mieście, co spowodowało, że Ruvo nie mogło nagle stworzyć przemysłu ceramicznego bez udziału

⁷⁹⁰ Na temat lokalizacji Sybaris i wykopalisk tam prowadzonych, zob. m.in. F. Rainey, *The Location of Archaic Greek Sybaris*, AJA 73 (1969), s. 261-273. O znaczeniu tego miasta w *Magna Graecia* i jego politycznej roli na tych terenach, zob. T.J. Dunbabin, *The Western Greeks: The History of Sicily and South Italy from the Foundation of the Greek Colonies to 480 B.C.*, Oxford 1948. Kompendium wiedzy o Sybaris stanowi m.in. pozycja J.S. Callaway, *Sybaris*, Baltimore 1950.

⁷⁹¹ A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *First Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, London 1983, s. xlvii. Według badaczy, Tarent był również rodzimym ośrodkiem, gdzie warsztaty produkowały ceramikę należącą do stylu późnoapulijskiego, zob. A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the red-figured vases of Apulia vol. 1-3*, London 1991-1992, s. 450.

⁷⁹² Vittorio Macchioro opierając się na analizie ówczesnych kryteriów naukowych, takich jak dokumenty w Muzeum neapolitańskim, dane historyczne, zastosowanie dwóch kanonów stylistycznych, wyodrębnił po raz pierwszy charakter ceramiki italskiej, dzieląc ją na powstałą w warsztatach Lukanii i Kampanii. Jednocześnie pominął pierwotną produkcję w manufakturach w Tarencie i miastach takich jak Thurioi czy Herakleja, zob. V. Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota*, RM 26 (1911), s. 212-213. Zob. także: V. Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota. II La cronologia, III Prolegomeni*, RM 27 (1912), s. 21-36, 163-188. Wuilleumier, swoją argumentację oparł podobnie jak poprzednik na dużej ilości znalezisk w tych miejscach i w bliskiej odległości od nich, zob. P. Wuilleumier, *Questions de ceramique italiote*, RA 30 (1929), s. 185-210.

⁷⁹³ N. Moon, *Some Early South Italian Vase-Painters: With a Brief Indication of the Later history of Italiote Vase-Painting*, PBSR 11 (1929), s. 32. Obecnie kwestionuje się teorię Macchiaro, mimo że wiele wczesnych naczyń faktycznie odnaleziono w Ruvo, to jednak nie dowodzi, że zostały one tam wykonane.

Hellenów⁷⁹⁴. Obecne prace nad tym zagadnieniem nadal nie dają jednoznacznej odpowiedzi na tę kwestię, ponieważ jak dotąd nie odnotowano śladów po manufakturach ani w Tarencie, ani w Ruvo, mimo że w tym drugim miejscu wydobyto wiele zabytków ceramiki naczyniowej⁷⁹⁵.

Większość badaczy zgadza się z faktem, że najwcześniejsze wyroby czerwonofigurowe nawiązywały kształtem, ornamentem oraz sposobem wykonania rysunku do attyckich naczyń z grupy Polignota⁷⁹⁶. Co według m.in. Briana McDonalda oznacza, że pierwsi malarze w północnej Italii musieli przejść szkolenie w attyckich manufakturach, czego dowodem może być znaleziony materiał archeologiczny w postaci naczyń ceramicznych⁷⁹⁷. Carpenter słusznie uważa, że wczesne wazy południowoapulijskie zostały wyprodukowane w warsztatach założonych przez attyckich imigrantów już w połowie V w. p.n.e., ze względu na wiele podobieństw łączących naczynia z Hellady z ceramiką wczesno – apulijską⁷⁹⁸.

Apulijskie malarstwo wazowe rozwinęło się w dwóch stylach: zwykłym oraz bogatym (lub też ozdobnym). Naczynia reprezentujące pierwszy styl były przeznaczone do użytku w gospodarstwach domowych. Znalazły się wśród nich kratery kolumnowe i dzwonowate, *hydriai*, *pelikai* czy mniejsze wazy. Ich kompozycje były proste, zawierające od jednej do czterech postaci. Sceny zawarte na naczyniach oscylowały wokół mitu dionizyjskiego. Inne sceny mitologiczne w przypadku stylu prostego były rzadkie. Często natomiast malowano same głowy, zwłaszcza kobiece⁷⁹⁹. Wazy zdobione w stylu bogatym charakteryzowały się większymi rozmiarami, takimi jak kratery wolutowe czy amfory lub lutrofora - zbyt dużymi

⁷⁹⁴ E. Tillyard, *The Hope vases: a catalogue and a discussion of the Hope Collection of Greek vases, with an introduction on the history of the collection and on late Attic and South Italian vases*, Cambridge 1923, s. 11. Materiał znaleziony w Ruvo sugeruje jednak, że było ono bogatym miastem w V i IV w. p.n.e. i importowało greckie utensylia prawdopodobnie już od początków VI w. p.n.e. Nie dziwi zatem fakt, że w kompleksach grobowych znaleziono liczne przykłady attyckiej ceramiki czerwonofigurowej, zob. F. Lo Porto, *Testimonianze archeologiche ruves tine* [w:] *Atti del VI convegno dei comuni messapici*, Bari 1981, s. 16.

⁷⁹⁵ M. Schmidt, *Southern Italian*, s. 447.

⁷⁹⁶ Zob. ARV² 1027-1064; RVAp 4.

⁷⁹⁷ Jak zauważył MacDonald, najwcześniejszą szkołą nawiązującą do attyckiego malarstwa czerwonofigurowego była szkoła Lukańska, której założenie wiązało się z powstaniem Thurioi w roku 443 p.n.e. Do artystów wzorujących się na attyckim malarstwie czerwonofigurowym należy m.in. Malarz Pisticci, który był pierwszym z lukańskich malarzy, którego twórczość można przyrównać do artystów attyckich tworzących ok. 440 r. p.n.e., zob. B.R. MacDonald, *The Emigration of Potters from Athens in the Late Fifth Century B. C. and Its Effect on the Attic Pottery Industry*, AJA 85 (1981), s. 159-160. RVSIS 18.

⁷⁹⁸ Chodzi tu przede wszystkim o kształt naczyń, rysunek czy tematykę, zob. Th. Carpenter, *The Native Market for Red-figure Vases in Apulia*, MAAR 48 (2003), s. 4.

⁷⁹⁹ RVSIS 74.

jak na domowe użytkowanie. Ich kompozycje były wielopostaciowe i często umieszczone na kilku poziomach⁸⁰⁰. Najczęściej artyści ozdabiali swoje naczynia scenami mitologicznymi oraz funeralnymi lub wątkami z klasycznych greckich tragedii. Korzeni obu tych stylów należy szukać w dziełach tzw. Malarza Syzyfa – jednego z najwcześniejszych artystów apulijskich⁸⁰¹.

Różnorodność pochodzących z południowej Italii⁸⁰² waz pod względem dekoracyjnym i tematycznym, stanowi przykład asymilacji mitów greckich i ich wykorzystania w odmienny sposób, niż miało to miejsce w attyckim malarstwie figurowym. Artyści bowiem często wybierali unikalne sceny z mitów (oraz tragedii) dotąd niespotykane w Attyce⁸⁰³.

Ramy chronologiczne zaproponowane w tytule rozdziału zostały wyznaczone na podstawie datowania naczyń, które będą w tym miejscu omówione. Około roku 415 p.n.e. wspomniany tzw. Malarz Syzyfa wykonał krater wolutowy, przedstawiający Medeę stojącą ze szkatułką w dłoniach, która pomaga Jazonowi w zdobyciu złotego runa. Naczynie to jednocześnie otwiera serię waz z toposem czarodziejki, złotego runa i strzegącego go smoka z Kolchidy.

Finis ram chronologicznych tego rozdziału jest uwarunkowany datacją ostatniego naczynia – krateru wolutowego z Paestum, które zostało wyprodukowane między 320 a 310 r. p.n.e.

Rozdział V ma podobną konstrukcję co poprzedni, bowiem został podzielony na mniejsze podrozdziały, których tytuły odnoszą się do danego motywu ikonograficznego. Jako pierwsze będą zaprezentowane wazy z toposem Medei i zdobycia złotego runa⁸⁰⁴. Następnie przejdę do omówienia naczyń z epizodem, w którym córka Ajetesza pomaga Jazonowi przy ziejącym ogniem byku. W dalszej części znajdzie się ceramika odwołująca się do postaci Medei, syna Ajzona i Argonautów. Jako ostatnie będzie przeanalizowane naczynie ukazujące przyniesienie złotego runa Peliasowi, które stanowi jedyny jak dotąd znany prz

⁸⁰⁰ RVAp 12-22.

⁸⁰¹ Dzieła późniejszych artystów charakteryzowały się jednym lub drugim stylem, zob. RVSIS 24; A.D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien. Ein Handbuch*, Mainz 1991, s. 29-35.

⁸⁰² Do dnia dzisiejszego znanych jest ok. 20 tyś. waz z południowej Italii oraz Sycylii, z czego prawie połowa została znaleziona w Apulii (ok. 10 tyś.). Reszta materiału archeologicznego pochodzi z Paestum (ok. 2000), Kampanii (4000), Lukanii (1500) i Sycylii (1000), zob. RVSIS 7.

⁸⁰³ Apulijscy artyści chętnie odwoływali się do tragedii Eurypidesa i czerpali z nich swoje inspiracje, zob. RVSIS 7. Ten temat zostanie szerzej omówiony w Rozdziale VI, dlatego w tym miejscu jedynie go sygnalizuję.

⁸⁰⁴ S. Spance, *The Image of Jason*, fot. 21.

5.1. Medea, Argonauci i smok z Kolchidy (Δρακὼν Κολχικός)

Kolejny z epizodów mitu o kolchijskiej czarodziejce, którego przedstawienie można odnaleźć w malarstwie wazowym z końca V i IV w. p.n.e. dotyczy przybycia Argonautów do Kolchidy i pomocy udzielonej Jazonowi przez Medeę przy zdobyciu złotego runa. Topos ten obecny jest na sześciu naczyniach.

Według tradycji złote runo Chrysomallosa, znajdujące się w świętym gaju Aresa lub w świątyni tego boga, było strzeżone przez olbrzymiego smoka, o tysiącu zwojów. Zwierzę narodziło się z krwi Tyfona, którego zabił Zeus. By ułatwić Jazonowi pochwycenie złotego runa, Medea uspokoiła węża zaklęciami, a następnie przy pomocy gałązek jałowca, skropiła jego powieki nasenną miksturą. Dzięki temu heros zdjął z dębu runo⁸⁰⁵.

Czerwonofigurowy apulijski krater wolutowy, tzw. Malarz Syzyfa, ok. 415 r. p.n.e., Ruvo. Medea pomagająca Jazonowi w zdobyciu złotego runa, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium.

Około roku 415 p.n.e.⁸⁰⁶ powstaje czerwonofigurowy krater wolutowy, który Trendall przypisał tzw. Malarzowi Syzyfa. Unikalny charakter dzieł tego artysty oraz inskrypcja w kształcie serca na kraterze wolutowym ukazującym scenę małżeństwa, pozwoliły na jego scharakteryzowanie. Działalność tzw. Malarza Syzyfa datuje się na lata 420– 390 p.n.e.⁸⁰⁷ Naczynie zostało znalezione w czasie wykopalisk prowadzonych w grobowcach w Ruvo⁸⁰⁸. Obecnie znajduje się ono w zbiorach muzeum Staatliche Antikensammlungen w Monachium⁸⁰⁹. Dolny fryz na brzuścu zawiera scenę z mitu o Medei i Argonautach (**fol. 75**).

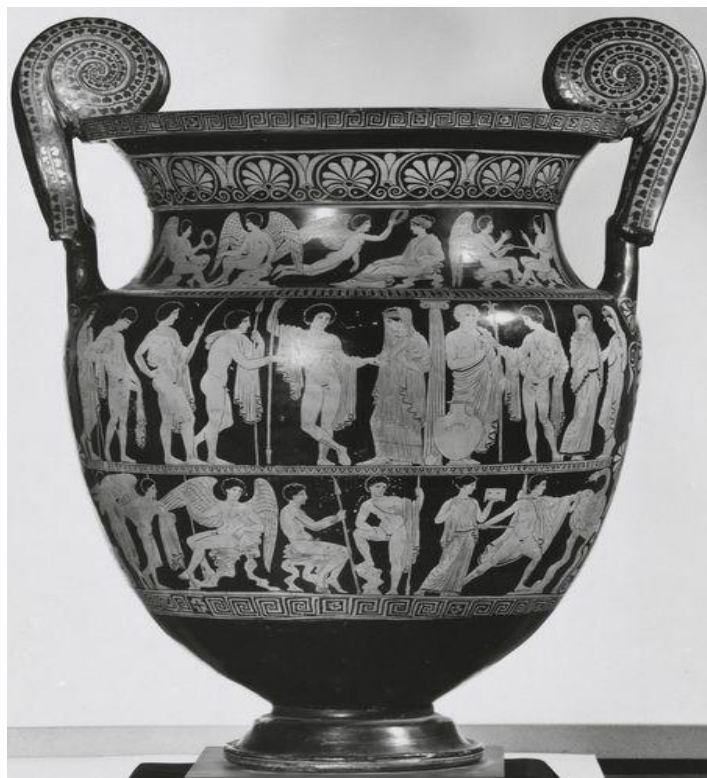
⁸⁰⁵ Apollod. 1.9.16: τοῦτο δὲ ἐν Κόλχοις ἦν ἐν Ἄρεος ἄλσει κρεμᾶμενον ἐκ δρυὸς, ἐφρουρεῖτο δὲ ὑπὸ δράκοντος ἀνίπνου ([złote runo] teraz znajdowało się w Kolchidzie w gaju Aresa, wisząc na drzewie, było strzeżone przez nigdy niezasypiającego węża, przeł. J. Dworniak). O tym wspominają również inne źródła, m.in. A.R. 2.1260; D.S. 4.48.1-5; Val. Flacc. Arg. 5.177, 8.139; Hyg. Fab. 22; Pin. P. 4.221-; Ov. Met. 7.1.138-139; Orph. A. 950-1019.

⁸⁰⁶ Taką datację podaje m.in. LIMC Jason 37. Jednak według Noela Moon'a należałoby datować ten krater na ok. 430 r. p.n.e. ze względu na konotacje przedstawienia na wazie z rzeźbami z tego okresu, zob. N. Moon, *Some Early South Italian*, s. 34.

⁸⁰⁷ RVAp I 14-21, 435-436; RVSIS 24-26, 74.

⁸⁰⁸ A. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli e i corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma 2007, s. 606 ff.

⁸⁰⁹ Nr inw. 3268; LIMC Antikleia 1, LIMC Aphrodite 1218, LIMC Argonautai 20; LIMC Autolykos I 1, LIMC Boreadai 20; LIMC Eros 769, LIMC Jason 37; LIMC Kentauroi et Kentaurides (S) 195, LIMC Mousa, Mousai 20, LIMC Sisypheos I 1; RVAp I 16.51.



75. Czerwonofigurowy apulijski krater wolutowy, strona (A), tzw. Malarz Syzyfa, ok. 415 r. p.n.e., Ruvo. *Medea pomagająca Jazonowi w zdobyciu złotego runa*, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium.

Szyja krateru również zawiera panel ze sceną figuralną, której bohaterami są skrzydlate bóstwa miłości – *erotes* oraz siedząca na taborecie kobieca postać.

Brzusiec naczynia został podzielony na dwa panele ze scenami figuralnymi, tworząc wielopoziomową i wielopostaciową kompozycję, co było charakterystycznym zabiegiem dla bogatego stylu w malarstwie południowoitalskim⁸¹⁰. Górny fryz zawiera, jak uważają niektórzy naukowcy, prawdopodobnie przedstawienie ślubu Syzyfa i stanowi pierwsze znane *exemplum* z taką sceną. Według innych interpretacji jest to scena z zaślubin Laertes i Antikleji – córki Autolikusa⁸¹¹.

Dolny fryz zawiera scenę z mitu o Medeji i Argonautach. Kompozycję można podzielić na dwie części. Jej oś wyznacza stojący z włócznią młodzieniec. Jego jedynym okryciem jest zarzucona na plecy chlamida. Prawą stopę opiera na kamiennej lwiej łapie. Po prawej stronie znajduje się stojąca kobieta, ubrana w długi plisowany i oblamowany, grecki

⁸¹⁰ Podział kraterów wolutowych na dwa panele był stosowany niezwykle rzadko w malarstwie południowoitalskim. Trendall zasugerował, że malarz tego naczynia mógł zainspirować się dwurzędowymi scenami umieszczanymi na kalix-kraterach, co było powszechnym zabiegiem w Attyce, zob. RVSIS 24.

⁸¹¹ E.G.D. Robinson, *The Early Fases of Apulian Red-figure*, [w:] *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, S. Schierup, V. Sabetai (ed.), Aarchus 2014, s. 228.

peplos. W lewej dłoni trzyma pudełko z *pharmaka* - *phoriamos*⁸¹². Jednak głównym bohaterem tej sceny jest ubrany jedynie w chlamidę i obuwie mężczyzna. Na szyi ma zawieszony *petasos*, natomiast w dłoni trzyma skierowany sztychem do swego boku krótki miecz – *ῥίφος*. Jego lewa dłoń jest wyciągnięta w kierunku wiszącego na skale (?) lub drzewie runa, którego dostęp broni zwinięty w spiralę wąż o ciele pokrytym łuskami (fot. 76a).

Po lewej stronie natomiast znajdują się uskrzydłone postaci nagich młodzieńców, trzymających w dłoniach włócznie. Ich jedynym okryciem są chlamidy zarzucone na ramiona. Umieszczono ich w asyście innych młodych mężczyzn, również nagich, z chlamidami zarzuconymi na ramiona i włóczniami w dłoniach (fot. 76b).



76a. Detal z czerwonofigurowego, apulijskiego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Syzyfa, ok. 415 r. p.n.e., Ruvo. *Medea pomagająca Jazonowi w zdobyciu złotego runa*, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium.



76b. Detal z czerwonofigurowego, apulijskiego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Syzyfa, ok. 415 r. p.n.e., Ruvo, *Boreadzi i załoga Argo*. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium

⁸¹² E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 27.

Interpretacja sceny na brzuścu z drugiego penelu nie budzi wątpliwości. Na podstawie analizy wcześniejszych przedstawień, naukowcy niemal jednoznacznie zgodzili się, że artysta wybrał tutaj epizod z mitu o zdobyciu złotego runa⁸¹³.

Centrum kompozycji stanowi stojący z włócznią Argonauta. Po jego prawej stronie znajduje się Medea, trzymająca w dłoniach szkatułkę z magicznymi ziołami. Przedmiot ten był jednym z jej charakterystycznych atrybutów w sztuce greckiej a później południowoitalskiej, obok różdżki, berła czy perskiego stroju⁸¹⁴. Tuż przed nią widnieje postać Jazona, atakującego smoka lub węża z Kolchidy, który broni dostępu do wiszącego na drzewie lub skale złotego runa. Po lewej stronie natomiast znajdują się Boreadzi – Kalais i Zetes w otoczeniu innych Argonautów⁸¹⁵.

Krótką analizę tego motywu sporządził Shapiro, który zwrócił uwagę na zastąpienie Ateny w *Magna Graecia*, towarzyszącej Jazonowi przy zdobyciu runa, inną bohaterką – Medeą. Badacz zauważył również, że postać Jazona została ukazana w tym przypadku bardziej „heroicznie” poprzez ułożenie wyciągniętego do przodu miecza. Według Shapiro taki sposób przedstawienia bohatera z ostrzem był wzorowany na jednym z ulubionych motywów ateńskiej sztuki, zaczerpniętych z prawdziwego życia. Mowa tu o brązowej rzeźbie przedstawiającej Tyranobójców (Τυραννοκτόνοι)⁸¹⁶ – Aristogejtona i Harmodiosa, którzy zamordowali w roku 514 p.n.e. tyrana Aten Hipparcha⁸¹⁷. Ponadto strój Jazona, chlamida przypięta na prawym ramieniu, ma być użyta w tym wypadku jako tarcza, co miało również nawiązywać do pierwowzoru⁸¹⁸.

Rzesza naukowców uważa, że formą dla ukazania postaci były modele powstałe w rzeźbie. Artysta mógł czerpać inspirację z Fryzu Partenńskiego lub z innych, podobnych dzieł⁸¹⁹.

⁸¹³ L. Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, Leipzig 1938, s. 224, fot. 13. P.E. Arias, M. Hirmer, B.B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting*, London 1962, fot. 236-237; RVAp I 16.51.

⁸¹⁴ Por. Rozdział III i IV.

⁸¹⁵ LIMC Jason 37.

⁸¹⁶ Po ustanowieniu demokracji Klejstenes zlecił Antenorowi wykonanie rzeźby z brązu, która miała przedstawiać wspomnianych Tyranobójców, zob. Luc. *Par.*, 48. Dzieło to było pierwszym tego typu pomnikiem sfinansowanym z pieniędzy publicznych i pierwszym uhonorowaniem przez Ateny ich mieszkańców, zob. Plin. *NH.* 34.17; K. Lapatin, *The Art of Politics*, Arethusa 43 (2010), s. 255. Statua ta znajdowała się na agorze, o czym wspomina m.in. Pausaniasz, zob. Paus. 1.8.5.

⁸¹⁷ O tym wydarzeniu wspomina m.in. Tuc. 6.56-59; D.S. 9.1.4; Gell. *Noc. Att.* 9.2.8.

⁸¹⁸ H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994, s. 90.

⁸¹⁹ Wśród nich należy wymienić: N. Moon, *Some Early South Italian*, s. 34; również M.A. Bernard, *Francesco Depoletti (1779-1854), un homme de réseaux entre collectionnisme et restauration*, [w:] *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles. Actes du colloque 30 mai et 1er juin 2011*, M. Denoyelle, B. Bourgeois (ed.), Paris 2013, s. 206-208.

Motyw umieszczony na wazie znalazł swoje odzwierciedlenie także w późniejszych dziełach literackich. Przedstawione poniżej poematy różnią się między sobą, co do wersji kto unicestwił smoka lub węża z Kolchidy. U Antymacha z Kolofonu, to Medea usypia strażnika runa⁸²⁰. Z kolei u Herodora Jazon zabija zwierzę i zabiera skórę Chrysomallosa⁸²¹. Pindar wspomina natomiast, że Ajetes nie odmówił runa herosowi i powiedział, gdzie ono się znajduje, bowiem sądził, że Ajzonida nie zdoła go zdobyć. Niestety, poeta nie podaje, czy Medea pomogła Jazonowi⁸²². W *Medei* Eurypidesa tragic pisze, że to czarodziejka zabiła smoka lub węża z Kolchidy, a nie Jazon⁸²³.

Znacznie więcej szczegółów dotyczących samego epizodu jak i rytuału towarzyszącemu zdobyciu złotego runa opisuje Apollonios z Rodos w *Argonautykach*⁸²⁴. Z podanych informacji możemy wyczytać, że Medea i Jazon udali się do świętego gaju Aresa, gdzie rósł dąb, na gałęzi którego wisiała skóra barana. Dostępu do niego strzegł potężny, syczący smok lub wąż o przeraźliwym dźwięku pierścieni znajdujących się na skórze⁸²⁵.

W kolejnych wersach czytamy, że wąż uspokoił się wtedy, gdy ujrzał Medeę. Dzięki jej magicznym zaklęciom i inwokacjom do Hypnosa i Hekate oraz podaniu mieszaniny z gałązką jałowca (ἀρκυῖοιο), strażnik złotego runa usnął. Jazon w tym czasie stał przerażony za Medeę (Εἴπετο δ' Αἰσονίδης πεφοβῆ μένος), czekając na odpowiedni moment. Kiedy bohaterowie byli pewni, że wąż śpi, heros zabrał z dębu swoją nagrodę⁸²⁶.

Z kolei według Lykofrona – autora *Aleksandry*, to Jazon uśpił węża o czterech nozdrzach: ὃς εἰς Κῦταιαν τὴν Λιβυστικὴν μολών, καὶ τὸν τετράπνην ὕδρον εὐνάσας

⁸²⁰ Antim. *Eleg.* fr. 65. W *Naupakti* widnieje jedynie wzmianka, że Medea zabrała ze sobą złote runo z pałacu. Autor tego poematu nic więcej o tym mówi (choć nie można wykluczyć, że pewne informacje po prostu nie przetrwały do naszych czasów), zob. *Naupaktika* EGF fr. 6-8.

⁸²¹ Herodor. FHG fr. 52-53.

⁸²² Pin. *P.* 4.443-445. Autor ód wskazuje jednak, że ten wyczyn możliwy był dzięki τέχνης – czyli czarom, co może implikować udział Medei w zdobyciu złotego runa, zob. V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 79.

⁸²³ Eur. *Med.* 480-482.

⁸²⁴ Na wersji Apolloniosa opierają się późniejsi autorzy rzymscy tacy jak Owidiusz, Seneka czy Waleriusz Flakkus, zob. Ov. *Her.* 6.13, 12.49, 101-108; Sen. *Med.* 471, 703, 912; Val. Flacc. *Arg.* 5.230-258.

⁸²⁵ A.R. 4.123-130.

⁸²⁶ A.R. 4.131-182. W tym przypadku możemy mówić o odheroizowaniu Jazona, który kryje się przed smokiem lub wężem za Medeą, czekając aż czarodziejka zrobi coś, co pozwoli mu na bezpieczne ściągnięcie złotego runa z dębu. Tym samym Ajzonida dzięki miłości i magii zdobywa swoją nagrodę. Podobną wersję mitu podaje Apollodor w *Bibliotece*, zob. Apollod. 1.132. Na temat przedstawienia herosa w *Argonautykach* Apolloniosa z Rodos ciekawą pozycję stanowi m.in. zbiór artykułów poświęconych poematowi Greka, zob. Th. Papangelis, A. Rengakos (ed.), *A companion to Apollonius Rhodius*, Leiden 2001.

θρόνοις⁸²⁷. Piszący w I w. p.n.e. Diodor Sycylijski również wspominał o tym epizodzie. W jego przekazie Medea asystowała Argonautom, zabijając smoka lub węża z Kolchidy za pomocą trucizny i zabierając ze sobą runo wyruszyła z Jazonem w morską podróż (παραπλησίως δὲ τούτοις καὶ τὴν Μῆδειαν ἐν τῷ τεμένει τὸν μυθολογούμενον ἄπινον δράκοντα περιεπειραμένον τὸ δέρος τοῖς φαρμάκοις ἀποκτεῖναι, καὶ μετὰ Ἰάσονος τὴν ἐπὶ θάλατταν κατάβασιν ποιήσασθαι)⁸²⁸.

Zupełnie inną wersję podaje autor *Argonautica Orphica*, w których informuje, że Medea odgrywała drugorzędną rolę w zdobyciu złotego runa. Wykonawcą całego zadania był w tym przypadku Orfeusz, który wraz z Jazonem, Kastorem, Polluxem, Mopsosem i czarodziejką udali się do świątyni Artemis, gdzie wisiała na drzewie skóra Chrysomallosa. Medea trzymała w dłoniach jedynie „złe rośliny” - ἀποθρίσματα ριζῶν. Natomiast to Orfeusz uśpił węża swoim śpiewem zwanym *phorminx*, by heros i córka Ajetesa mogli pochwycić skórę barana⁸²⁹.

*Lukańska hydria czerwonofigurowa, tzw. Malarz Brooklyn-Budapeszt (?), ok. 380 – 360 p.n.e.,
Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy, Louvre, Paryż.*

Kolejne z naczyń powstało między 380 a 360 r. p.n.e.⁸³⁰ Trendall przypisał je tzw. Malarzowi Brooklyn-Budapeszt⁸³¹. Artysta ten swój przydomek zawdzięcza kraterowi kolumnowemu z Brooklynu oraz *nestoris* z Budapesztu, które wyszły spod jego ręki. Działalność tego malarza datuje się na lata 400 – 360 p.n.e. Jego pierwsze dzieła nawiązywały do stylu tzw. Malarza Amykosa, a także tzw. Malarza Kreuzy i tzw. Malarza Dolona⁸³². Późniejsze natomiast, bardziej „skomplikowane”, wskazują na wpływ malarstwa apulijskiego. Twórca ten należał do drugiego pokolenia lukańskich wytwórców ceramiki⁸³³.

⁸²⁷ Lyc. Alex. 1312-13. Rzymski mitograf Hygin również zawarł analogiczną wersję: *dracone autem venenis sopito pellem de fano sustulit, in patriamque cum Medea est profectus* (Kiedy zaś smoka (węża) doprowadził do snu za pomocą trucizny, zabrał runo ze świątyni i podążył do swojej ojczyzny z Medeą, przeł. J. Dworniak) zob. Hyg. Fab. 22.

⁸²⁸ D.S. 4.48.3.

⁸²⁹ Orph. A. 809-1019.

⁸³⁰ Taką datę podaje m.in. LIMC Jason 40.

⁸³¹ A.D. Trendall, *The Red-figure Vase of Lucania, Campania and Sicily: Third Supplement*, London 1983, s. 70.

⁸³² Na temat tych twórców naczyń zob. m.in. M. Denoyelle, *Some Little Vases by Creusa and Dolon Painters*, [w:] *Essays in Honor of Dietrich Von Bothmer*, A.J. Clark, J. Gaunt (ed.), Amsterdam 2002, s. 107-112.

⁸³³ A.D. Trendall, *The Red-figure Vase of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, s. 107-115; RVSIS 58-59.

Obecnie hydria (*kalpis*)⁸³⁴ znajduje się w zbiorach muzeum w Luwrze⁸³⁵. Niestety, instytucja ta nie udostępnia informacji na jego temat, dlatego w tym miejscu nie zostaną podane m.in. wymiary naczynia. Opis tej czerwonofigurowej hydrii został oparty na dziewiętnastowiecznej rycinie z uwagi na bardzo zły stan zachowania zabytku (fot. 77).



77. Lukańska hydria czerwonofigurowa, tzw. Malarz Brooklyn-Budapeszt (?), ok. 380 – 360 p.n.e., *Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy*, Louvre, Paryż.

Brzusiec hydrii został ozdobiony sceną figuralną z przedstawieniem mitu o Medei i Argonautach. O tym jak ta scena mogła w rzeczywistości wyglądać, pewne wyobrażenie daje nam dziewiętnastowieczna rekonstrukcja detalu. Centrum kompozycji tej sceny wyznacza drzewo, na którym znajduje się wijący po jego pniu wąż. Po lewej stronie siedzi kobieca postać we frygijskim nakryciu głowy – mitrze⁸³⁶. Ubrana jest w długi i plisowany peplos, na nogach ma obuwie – *sandalia* (σανδάλια). Kobieta w dłoni trzyma dużą misę – zapewne z *pharmaka*, które mają jej pomóc przy zaklęciach. Po jej lewej stronie stoi nagi i uskrzydłony mężczyzna, który w lewej dłoni dzierży krótki miecz – ξίφος. Na ramionach ma zarzuconą szatę – chlamidę, a na nogach sięgające do połowy łydki obuwie⁸³⁷. Po prawej stronie drzewa znajdują się dwie postacie. Pierwszą z nich jest nagi mężczyzna, który

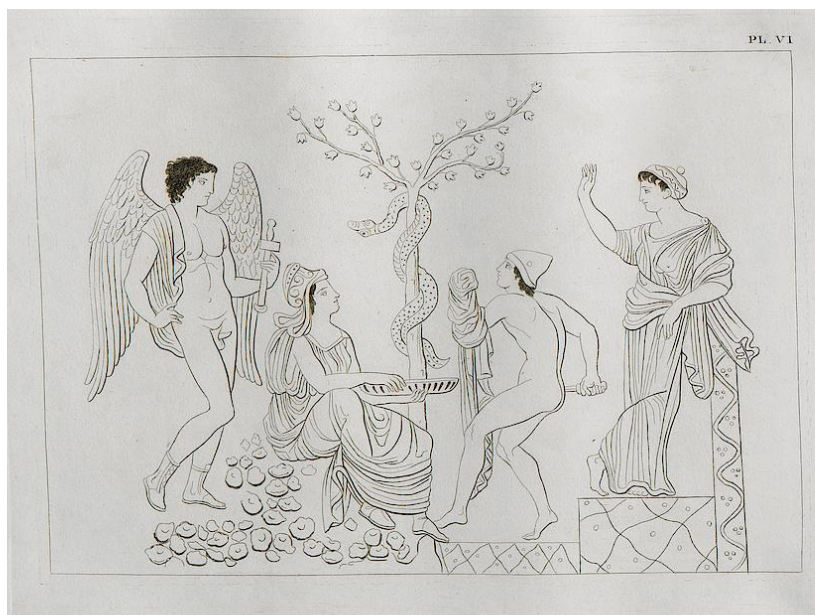
⁸³⁴ Kalpis było rodzajem hydrii, które posiadało jedynie dwa imadła. Ten rodzaj naczyń należy do typu II (wg Richter, Milne 1935), gdzie szyja, ciało i ramiona tworzyły krzywą, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 12.

⁸³⁵ Nr inw. S 4042; LSC 112, 579; RVP 111.4; LIMC Boreadai 21; LIMC Jason 40.

⁸³⁶ K.Th. Pyl, *De Medeae fabula*, s. 38.

⁸³⁷ Szerzej na temat obuwia w czasach starożytnych, zob. R. Turner Wilcox, *The Mode in Footwear: A Historical Survey with 53 Plates*, New York 2008.

w lewej dłoni trzyma chlamidę, w prawej zaś krótki miecz – ξίφος. Na głowie mężczyzny spoczywa czapka – pilos tessalski⁸³⁸. Za nim stoi na postumencie kobieta z wyciągniętą do góry prawą dłonią, co można interpretować jako gest przyzwolenia. Ubrana jest w drapowany chiton oraz zarzucony na lewe ramię i przewiązany w pasie himation. Włosy kobiecej postaci zakryte są czapką – kekryfalos (κεκρύφαλος)⁸³⁹. Scenę od dołu zamyka panel ornamentacyjny w postaci meandra ułożonego naprzemiennie z kwadratami, w których wewnątrz wpisano motyw krzyża (fot. 78).



78. Rekonstrukcja detalu z lukańskiej hydrii czerwonofigurowej, tzw. Malarz Brooklyn-Budapeszt (?), ok. 380 – 360 p.n.e., *Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy*, Louvre, Paryż (rys. Millingen 1813)

Jedną z pierwszych interpretacji lukańskiej hydrii czerwonofigurowej sporządził James Millingen w roku 1813. Badacz słusznie zauważył, że ukazano tutaj epizod ze zdobycia złotego runa (choć nie występuje ono na przedstawieniu). W tym przypadku bowiem autor namalował jedynie Medeę we frygijskim nakryciu głowy oraz szacie, która miała podkreślać jej barbarzyńskie pochodzenie i nawiązywać do strojów noszonych przez ludy Azji i Amazonki⁸⁴⁰. Czarodziejka za pomocą magicznych środków i inkantacji zaklęć usypia węża strzegącego runo Chrysomallosa, czego skutki według Millingena, widać na hydrii. Za Jazonem natomiast malarz umieścił Afrodytę, która nagabywana przez Herę

⁸³⁸ K.Th. Pyl. *De Medeae Fabula*, s. 38.

⁸³⁹ Tego rodzaju nakrycie głowy wymienia już Homer w *Iliadzie*, zob. Hom. *Il.* 22.469.

⁸⁴⁰ Jest to odniesienie do tej części mitu, w której Medea po ucieczce z Aten wyruszyła do Azji, gdzie Medowie niegdyś zwani Ariami, zmienili nazwę swej krainy na Media – od imienia Medei i jej syna Medosa, zob. Hdt. 7.62.; Str. *Geog.* 9.526.

i Atenę wyzwoliła w Medei gwałtowne uczucie do herosa⁸⁴¹. W tym przypadku Kyprida zachęca gestem Medeę do wykonania zadania. Na hydrii ukazano boginię miłości na podwyższeniu, co być może odnosi się, według badacza, do ołtarza Jowisza, o którym wspomina Orfeusz⁸⁴². Ponadto umieszczenie elementów architektonicznych takich jak ściany, podłogi czy właśnie wspomniany postument, ma mówić, że scena znajduje się w świątyni lub w pobliżu świętego gaju Aresa⁸⁴³.

Za czarodziejką stoi skrzydlata postać. Badacz słusznie zauważył, że nie należy jej identyfikować z Erosem, ponieważ nie ma ona żadnych atrybutów boga miłości. Mimo to Millingen błędnie wywnioskował, że może on być patronem fatalnego związku zawartego między dwoma kochankami, wiążąc go z geniuszem Medei znanym pod imieniem Alastora, który zapowiada przyszłe, tragiczne wydarzenia. Ma o tym świadczyć miecz w dłoniach skrzydlatego młodzieńca⁸⁴⁴.

Autor jednak słusznie zauważył, że wielu starożytnych poetów podaje, iż to Medea odgrywała w tym epizodzie główną rolę, bowiem to ona uśpiła węża za pomocą swoich *pharmaka*⁸⁴⁵. Jazon natomiast spokojnie czekał, kiedy potwór zostanie unicestwiony, by wziąć bezpiecznie złote runo⁸⁴⁶. Millingen⁸⁴⁷ ma również słuszość mówiąc, że malarz wykorzystał inną wersję, w której runo wisiało na dębie znajdującym się w świątyni poświęconej Jowiszowi, jak mówi Hellanikos⁸⁴⁸, lub Marsowi jak chce Hygin⁸⁴⁹.

Kolejna interpretacja tej hydrii została zawarta w dysertacji Theodora Pyl'a z roku 1850, w której autor powtórzył słowa Millingena, z tą różnicą, że podał inną identyfikację skrzydlatej postaci młodzieńca stojącego po lewej stronie. Swoją argumentację oparł na

⁸⁴¹ Związek Afrodyty z Medeą i Jazonem obecny jest m.in. na wspomnianej już skrzyni Kypselosa, gdzie umieszczono inskrypcję, cytowaną przez Pauzaniasa: *Jazon poślubia Medeę, bo tak chce Afrodyta*, zob. Paus. 5.18.3. Na temat skrzyni, por. Rozdział I. Motyw Kypridy i jej ingerowania w uczucie Medei do Jazona obecny jest również u Pindara, zob. Pin. P. 4.218-19. Opis narady Hery i Ateny z Afrodytą dokładnie zawarł Apollonios z Rodos w *Argonautykach*, zob. A.R. 3.1-153.

⁸⁴² Orph. A. 990.

⁸⁴³ Wspomina o nim m.in. Apollonios, zob. A.R. 4.118.

⁸⁴⁴ Autor ma tu na myśli dzieciobójstwo, którego dopuściła się Medea, po tym jak Jazon pojął za żonę Kreuzę – córkę króla Koryntu.

⁸⁴⁵ Według wersji podanej przez Waleriusza Flakkusa, Medea przywoływała zaklęciami węża, który znajdował się w najbardziej odosobnionej części izby i karmiła go ciastkami z miodu i trucizną, zob. Val. Flacc. Arg. 1.61-62.

⁸⁴⁶ A.R. 4. 123-130.

⁸⁴⁶ A.R. 4.131-182; Apollod. 1.132; Val. Flacc. Arg. 5.204; Ov. Her. 12.163.

⁸⁴⁶ Lyc. Alex. 1312-13.

⁸⁴⁷ J. Millingen, *Peintures antiques et inédites de vases grecs: tirées de diverses collections, avec des explications*, Rom 1813, s. 14-15.

⁸⁴⁸ Taką wersję podaje m.in. Hellanikos, cytowany przez schol. A.R. 2.406; Eratho. *Catasterismi*. 19.

⁸⁴⁹ Wersja o świątyni, a raczej świątyni Marsa (*in fano Martis*) występuje właśnie u Hygina, zob. Hyg. Fab. 22.

innym przykładzie malarstwa wazowego. Mianowicie na kraterze wolutowym z Ruvo (który zostanie opisany w dalszej części tego rozdziału), gdzie oprócz wiszącego na drzewie złotego runa i broniącego dostępu do niego węża, znalazły się również inne postacie z mitu. Po lewej stronie, tuż nad drzewem malarz umieścił skrzydlatą postać, podobną do tej z lukańskiej hydrii. Dzięki inskrypcji wiemy, że jest to Kalais – jeden z Boreadów. Tym samym, według Pyl’a autor hydrii również namalował na niej syna Boreasza⁸⁵⁰. Do tezy badacza o przedstawieniu jednego z *Boreadai* przychylił się również Heydemann. Zgodził się także z tezą Millingena, że malarz ukazał po prawej stronie stojącą na postumencie Afrodytę⁸⁵¹.

Z kolei Otto Jahn potwierdził koncepcję Pyl’a odnośnie Kalaisa, natomiast odrzucił stwierdzenie Millingena i autora *De Medeae Fabula*, że kobieta po prawej stronie winna być identyfikowana z Afrodytą. Według interpretacji Jahna, malarz prawdopodobnie namalował w tym miejscu Chalkiopę⁸⁵² – siostrę Medei⁸⁵³.

Obecnie uważa się, że autor tej czerwonofigurowej hydrii przedstawił czarodziejkę usypiającą smoka lub węża z Kolchidy. Po prawej stronie natomiast znajduje się Jazon, który zamierza uśmiercić strażnika runa. Gaggadis-Robin identyfikuje kobietę po prawej stronie jako Afrodytę, która wzbudziła miłość Medei do herosa. Natomiast skrzydlatego młodzieńca (stojącego z mieczem po stronie przeciwnej) jako towarzyszącego jej Erosa⁸⁵⁴. Z kolei Trendall uznał, że młody mężczyzna po lewej stronie to Kalais – jeden z Boreadów⁸⁵⁵.

Uważam, że żadnej z tych interpretacji nie można wykluczyć, choć kiedy przeanalizujemy pozostałe naczynia, gdzie występuje podobny motyw dostrzeżemy, że uskrzydłony młodzieniec identyfikowany jako syn Boreasza pojawia się często w scenach z mitu o Medei i Argonautach, przede wszystkim na wazach z motywem zdobycia złotego runa. Wystarczy wspomnieć tu o omawianym nieco wyżej czerwonofigurowym apulijskim kraterze wolutowym, którego autorem jest tzw. Malarz Syzyfa⁸⁵⁶ oraz o wspomnianym przez Pyl’a kraterze wolutowym z Ruvo.

⁸⁵⁰ C.Th. Pyl, *De Medeae Fabula*, s. 38-39.

⁸⁵¹ H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 18.

⁸⁵² O Chalkiope wspomina m.in. A.R. 2. 1147-1149, który informuje, że wyszła ona za Friksosa. Z tego związku narodził się Argos, Melas, Frontis oraz Kytisoros, zob. Apollod. 1.9.1. Pauzaniusz wymienia jeszcze piątego syna – Presobona, zob. Paus. 9.34.8; 9.37.1.

⁸⁵³ O. Jahn, *Argonautenbildcr u.a.m. Ruverser Prachtamphora der Vasensammlung König Ludwigs in München*, AZ 18 (1860), s. 75.

⁸⁵⁴ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 84, przyp. 14.

⁸⁵⁵ RVP 111.4.

⁸⁵⁶ Por. fot. 76a i 76b.

Apulijski krater dzwonowaty, ok. 360 r. p.n.e., Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy, kolekcja prywatna, Turyn.

Do grupy naczyń z motywem przedstawiającym Medeę usypiającą smoka lub węża za pomocą *pharmaka* należy apulijski krater dzwonowaty, datowany na około 360 r. p.n.e.⁸⁵⁷ Obecnie znajduje się on w zbiorach prywatnej kolekcji w Turynie. Trendall i Gambitoglou przypisali jego wykonanie tzw. Malarzowi Jazona⁸⁵⁸. Z uwagi na fakt, że jedynym źródłem dla mnie dostępnym jest Niels, moja analiza będzie opierać się na jej artykule⁸⁵⁹.

Centrum kompozycji sceny figuralnej wyznacza drzewo, na którego lewej gałęzi rozpościera się runo Chrysomallosa. Sierść barana została zaznaczona poprzez ornament w kształcie podkowy. Dostępu do runa broni wijący się wąż, opleciony wokół konaru. Po prawej stronie znajduje się kobieca postać, ubrana w chiton i oblamowany himation. Włosy kryje pod frygijskim nakryciem głowy, co ma symbolizować jej obce pochodzenie⁸⁶⁰. W lewej dłoni trzyma małe pudełeczko – *phoriamos*. Prawą natomiast wyciąga w kierunku oplecionego węża. Za nią, na podłodze znajduje się obszerny kosz – *kalathos* (κάλαθος). W kontekście sceny na tym kraterze, rodzaj kosza może symbolizować przyszłe zawarcie związku małżeńskiego między kochankami. W malarstwie południowoitalskim przedstawiano bowiem *kalathoi* właśnie jako jego symbole⁸⁶¹. Z kolei Gaggadis-Robin uznała, że jest to *phoriamos* – szkatułka, w której Medea trzymała swoje *pharmaka*. Warto jednak przypomnieć, że na wazach, gdzie występuje ten przedmiot w kontekście czarów Medei, czarodziejka zawsze trzyma go w dłoniach⁸⁶² a nie na podłodze⁸⁶³. Dlatego nie mogę zgodzić się z interpretacją francuskiej badaczki.

Po lewej stronie stoi nagi mężczyzna. Jego jedynym odzieniem jest upięta pod szyją, oblamowana chlamida oraz sięgające do pól łydki, wiązane obuwie – *phaecasion* (?)⁸⁶⁴. W prawej dłoni młodzieńca spoczywa krótki miecz – ξίφος, zwrócony sztychem poziomo, którym atakuje wijącego się stwora. Lewą ręką natomiast sięga po runo wiszące na drzewie (fot. 79).

⁸⁵⁷ Taką datację podaje m.in. LIMC Jason 38.

⁸⁵⁸ RVAp I 133, 294, tabl. 43.3.

⁸⁵⁹ LIMC Jason 38.

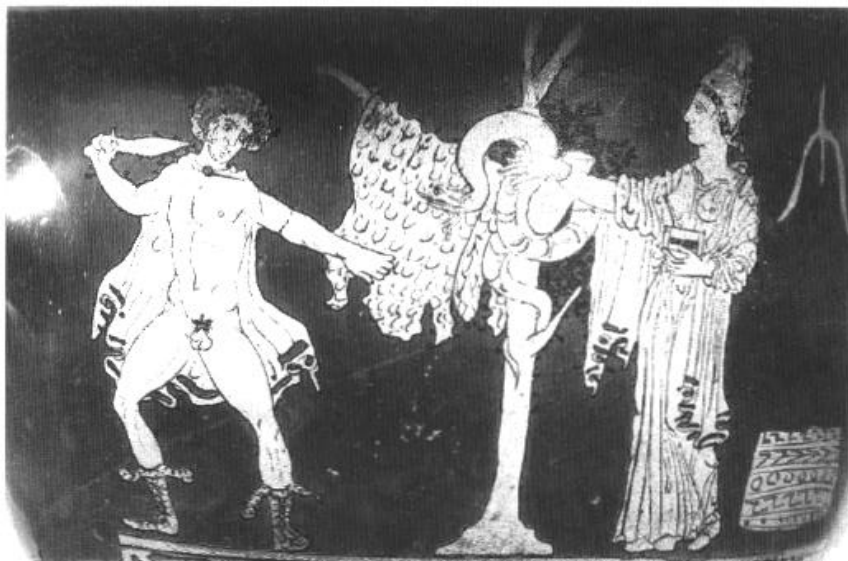
⁸⁶⁰ Szerzej na temat szat Medei występujących na malowidłach wazowych, zob. Ch. Sourvinou – Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 268.

⁸⁶¹ E. Trinkl, *The Wool Basket: Function, Depiction and Meaning of the Kalathos*, [w:] *Greek and Roman Textiles and Dress: an Interdisciplinary Antology*, M. Harlow, M.L. Nosch (ed.), Oxford 2014, s. 190-206.

⁸⁶² Por. inne przedstawienia z tego rozdziału.

⁸⁶³ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 84, przyp. 14.

⁸⁶⁴ R. Turner Wilcox, *The Mode in Footwear*, s. 23.



79. Apulijski krater dzwonowaty, ok. 360 r. p.n.e., *Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy*, kolekcja prywatna, Turyn.

Interpretacja powyższej sceny jest tożsama z wcześniejszymi: Medea usypiająca węża strzegącego złotego runa. Stojący po przeciwnej stronie Jazon gotowy jest do zadania śmiertelnego ciosu. Ukazany na tym kraterze motyw obecny jest również w źródłach literackich, które zostały podane już wcześniej⁸⁶⁵.

Apulijski czerwonofigurowy krater wolutowy, blisko tzw. Malarza Likurga, ok. 350 r. p.n.e., Ruvo, Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy w towarzystwie Argonautów, Ermitaż, St. Petersburg, Rosja.

Na około 350 r. p.n.e. datowane jest następne naczynie z motywem Medei usypiającej smoka lub węża z Kolchidy⁸⁶⁶. Mowa tu o apulijskim kraterze wolutowym wykonanym w technice czerwonofigurowej. Trendall przypisał wykonanie wazy tzw. Malarzowi Likurga⁸⁶⁷ lub też artyście związanym z jego kręgiem⁸⁶⁸. Obecnie naczynie znajduje się ono w zbiorach Hermitage Museum w St. Petersburgu⁸⁶⁹ (fot. 80).

⁸⁶⁵ A.R. 2.1260; D.S. 4.48.1-5; Val. Flacc. *Arg.* 5.177, 8.139; Hyg. *Fab.* 22; Pin. *P.* 4.221; Ov. *Her.* 6. 12; Ov. *Met.* 7.1.138-139; Orph. A. 809-1019.

⁸⁶⁶ Taką datację podaje m.in. LIMC Jason 39.

⁸⁶⁷ Imię tego działającego w połowie IV w. p.n.e. twórcy ceramiki zostało wyodrębnione na podstawie sceny z przedstawienia szaleństwa Likurga, znajdującej się na kalix-kraterze, obecnie w zbiorach British Museum, zob. m.in. A. Oliver Jr., *The Lycurgus Painter: An Apulian Artist of the Fourth Century B.C.*, MFA Bulletin 21 (1962), s. 25.

⁸⁶⁸ RVAp I 424, 55; RVSIS 80-81.

⁸⁶⁹ Nr inw. Б 1718; St 422. RVAp I 424.55; LIMC Achilleus 664; LIMC Amazones 374; LIMC Amphilochos 15; LIMC Antilochos I 16; LIMC Argonautai 21; LIMC Boreadai 23; LIMC Gigantes 61d; LIMC Hektor 92; LIMC Herakles 2796; LIMC Hikesie 140; LIMC Jason 39, LIMC Nestor (vol. VII) 30, III. 6.d.

Podobnie jak na pozostałych naczyniach, fryz ze sceną figuralną znajduje się również na szyi krateru. Dwóch młodzieńców dosiada na oklep rumaki. Są to Dioskurowie – obaj uwieńczeni. Ich postacie poruszają się pomiędzy dwoma jońskimi kolumnami, co może świadczyć o tym, że znajdują się na hipodromie lub też w sanktuarium⁸⁷⁰.



80. Apulijski czerwonofigurowy krater wolutowy, blisko tzw. Malarza Likurga, ok. 350 r. p.n.e., Ruvo, *Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy w towarzystwie Argonautów*, Ermitaż, St. Petersburg, Rosja.

Scenę na brzuścu krateru tworzy wielopoziomowa kompozycja, której oś wyznacza *quercus*. To wokół niego rozmieszczeni są poszczególni bohaterowie. Na gałęzi dębu znajduje się rozpostarte runo barana. W tym przypadku artysta oprócz samej skóry ukazał również głowę zwierzęcia. Dostępu do niego broni owinięty wokół konaru wąż, którego ciało pokryte jest wyraźnie zaznaczonymi łuskami. Tuż nad drzewem, po prawej stronie umieszczono kobietę ubraną w oblamowany chiton oraz zarzucony na niego bogato zdobiony, perski kandys⁸⁷¹. Na głowie ma frygijską mitrę, a wokół ramion przerzucony szal – *chalis* (?). Na przegubach widoczne są bransoletki, a na nogach sandały. W lewej dłoni trzyma ornamentowaną szkatułkę – *phoriamos*⁸⁷², w prawej zaś dwa liście laurowe. Dzięki inskrypcji znajdującej się tuż nad głową kobiety wiemy, że jest to Medea – ΜΗΔΕΙΑ⁸⁷³.

⁸⁷⁰ E. Gerhard, *Unteritalische Vasenbilder*, AZ 2 (1844), s. 234.

⁸⁷¹ Por. T. Linders, *The Kandys in Greece*, s. 109-114, fot. 121c (Rozdział IV).

⁸⁷² Por. Poprzednie przedstawienia Medei z tego rozdziału.

⁸⁷³ CIG IV 8407. Wszystkie podane w opisie tego krateru inskrypcje mają ten sam numer.

Czarodziejka usypia węża strzegącego złotego runa, za pomocą *pharmaka*, które ma w szkatułce⁸⁷⁴.

Za Kolchijką znajduje się skrzydlata postać nagiego młodzieńca. Siedzi on na trzech ułożonych na sobie kamieniach. Prawą dłoń opiera na jednym z nich, w lewej zaś trzyma *speculum* (lusterko).

W prawym dolnym rogu malarz umieścił kolejnego nagiego młodzieńca, opierającego się o kamienie. Jego jedynym odzieniem jest przewieszony przez ramię i plecy miecz w pochwie skierowany sztychem do dołu. W prawej dłoni trzyma włócznię, w lewej zaś tarczę – *aspis* (ἄσπις), którą się osłania.

Najbliżej dębu stoi nagi umięśniony mężczyzna, odziany w lwia skórę na głowie. Uzbrojony jest w maczugę – *clava*, którą przymierza się do zadania ciosu wijącemu się na drzewie wężowi. Dzięki inskrypcji HP oraz atrybutom, można go zidentyfikować – jest nim Herakles⁸⁷⁵.

Po lewej stronie dębu ze złotym runem znajdują się męskie postacie. W lewym górnym rogu widnieje skrzydlaty młodzieniec, atakujący węża. W prawej dłoni trzyma skierowaną do dołu włócznię a lewą ma owiniętą chlamidą. Dzięki inskrypcji nad jego głową wiemy, że jest to jeden z Boreadów – Kalais – ΚΑΛΑΙΣ.

Najbliżej drzewa z runem Chrysomallosa malarz umieścił kolejną postać nagiego herosa, atakującego włócznią kolchijskiego potwora. Młodzieniec odziany jest jedynie w upiętą na szyi chlamidę. Inskrypcja umieszczona nad jego głową pozwala na identyfikację. Jest nim kapitan Argo – Jazon – ἸΑΣΩΝ⁸⁷⁶.

Scenę po lewej stronie zamykają dwie męskie postaci: pierwszą z nich, w lewym dolnym rogu, jest nagi młodzieniec atakujący węża. Jego jedyne odzienie stanowi przerzucona przez ramię pochwa miecza, który trzyma w lewej dłoni. Prawą ręką zasłania się okrągłą tarczą. Nad nim artysta namalował kolejnego, nagiego młodzieńca. Na jego uzbrojenie składa się krótki miecz oraz włócznia skierowana w stronę węża. Na ramionach spoczywa mu chlamida.

Scenę od dołu zamykają trzy panele ornamentacyjne. Motyw marynistyczny w postaci różnego rodzaju ryb flankowany jest u góry i dołu ornamentem składającym się z meandra ułożonego naprzemiennie z podzielonym na cztery części kwadracie (**fot. 81**).

⁸⁷⁴ K.Th. Pyl, *De Medae Fabula*, s. 38; H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 19.

⁸⁷⁵ Na temat przedstawienia Heraklesa w sztuce, zob. m.in. K. Schefold, L. Giuliani, *Gods and Heroes*, s. 93-162.

⁸⁷⁶ Forma imienia herosa użyta na naczyniu pochodzi z dialektu doryckiego, zob. CIG IV 8407.



81. Detal z apulijskiego czerwonofigurowego krateru wolutowego, blisko tzw. Malarza Likurga, ok. 350 r. p.n.e., Ruvo, *Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy w towarzystwie Argonautów*, Ermitaż, St. Petersburg, Rosja.

Interpretacja postaci, przy których znajdują się inskrypcje, nie stanowi problemu, bowiem malarz ukazał w tym przypadku Medeę, Jazona, jednego z Boreadów – Kalaisa oraz Heraklesa. O ile obecność trzech pierwszych bohaterów nie jest niczym niezwykłym przy epizodzie związanym ze zdobyciem złotego runa, o tyle udział Heraklesa, na pierwszy rzut oka może być pewnego rodzaju *novum*. Kiedy jednak zwrócimy się w stronę źródeł literackich, znajdziemy tam wzmianki o uczestnictwie syna Zeusa w wyprawie Argonautów⁸⁷⁷. Istnieje bowiem tradycja, że to Herakles miał poprowadzić Argonautów do Kolchidy. Został o to poproszony, kiedy zjawił się w Pagazaj w czasie kompletowania załogi. Jednak heros szlachetnie zgodził się odstąpić od tego zadania na rzecz Jazona – młodzieńca, który zaplanował wyprawę. Taką wersję podaje Apollonios z Rodos⁸⁷⁸. Jednak według niektórych źródeł, Herakles nie popłynął z herosami do samej Kolchidy. Kiedy Argo zatrzymała się u wód Myzji, zdarzył się pewien epizod, z powodu którego syn Zeusa i Polifem pozostali na wyspie⁸⁷⁹.

⁸⁷⁷ Pełną listę Argonautów podaje m.in. A.R. 1.23-28; Apollod. 1.9.16; Hig. *Fab.* 14.

⁸⁷⁸ A.R. 1. 341-347; por. Apollod. 1.9.19 oraz schol. A.R. 1. 1290.

⁸⁷⁹ Kiedy Argonauci przygotowywali wieczerzę Hylas, druh Heraklesa został porwany przez nimfy z powodu swojej urody. Herakles ruszył na poszukiwania przyjaciela. Kiedy nie wracał długo, Jazon zarządził odpłynięcie. Taką wersję wydarzeń podaje m.in. A.R. 1.1207; Apollod. 1. 9.19; Theoc. *Id.* 13; Hyg. *Fab.* 14; Val. Flacc. *Arg.* 3.521; Orph. *A.* 639-657.

Teokryt z kolei podaje, że po odpłynięciu Argo z Myzji, Herakles doszedł do Kolchidy na nogach⁸⁸⁰. Źródła są zgodne co do tego, że w późniejszych przygodach heros nie brał już udziału. Tym samym obecność Heraklesa na omawianym kraterze wolutowym może wynikać ze znajomości mniej znanej wersji mitu, która nie przetrwała do naszych czasów.

Kwestię sporną stanowią natomiast postacie, które zamykają scenę z obu stron naczynia. W jego prawym górnym rogu znajduje się skrzydlaty młodzieniec. Według cytowanego już Pyl'a, autor wazy ukazał tu Erosa, który zapowiada przyszłe wydarzenia dotyczące Medei. Podobnie jak znajdujący się pod nim (w prawym dolnym rogu) Argonauta, identyfikowany przez badacza z Argosem – budowniczym okrętu. Brak argumentacji Pyl'a uniemożliwia dyskusję na ten temat, jednak można przypuszczać, że naukowiec być może chciał powiązać ze sobą te dwie postaci z uwagi na późniejsze wydarzenia⁸⁸¹: Eros jako zwiastun małżeństwa Jazona i Medei, Argus natomiast jako eponim okrętu Argo, od którego deski zginął Jazon⁸⁸². Jest to jednak hipoteza, którą należy traktować jako daleko idącą spekulację. Postaci z lewej strony należy identyfikować po prostu jako Argonautów⁸⁸³.

Apulijski czerwonofigurowy krater wolutowy, strona (B), tzw. Malarz Dariusza, ok. 340 – 335 r. p.n.e., Ceglie, m.in. Medea, Jazon i Boreadzi, Unterwelt-MalerAntikensammlung, Staatliche Museen, Berlin.

Na lata 340 – 335 p.n.e. datowany jest czerwonofigurowy krater wolutowy, którego autorem jest prawdopodobnie tzw. Malarz Dariusza według Gaggadis-Robin⁸⁸⁴. Działalność tego pierwszego artysty szacuje się na lata 340 – 320 p.n.e. Należał on do przedstawicieli „bogatego stylu” w malarstwie apulijskim. Swoją przydomek zawdzięcza wazie, na której przedstawił Dariusza. Wykonane przez siebie naczynia ozdabiał najczęściej scenami z tragedii Eurypidesa oraz innymi mitologicznymi przedstawieniami⁸⁸⁵.

⁸⁸⁰ Theoc. *Id.* 13.73.

⁸⁸¹ K.Th. Pyl, *De Medeae Fabula*, s. 38. Z kolei Heydemann nie wyklucza, że może to być również Zetes, zob. H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 19. Podobną argumentację podaje Schefold, który również uważa, że skrzydlatą postać za Medeę należy identyfikować z Zetesem, zob. LIMC Boreadai 23.

⁸⁸² Taką wersję podaje m.in. Eur. *Med.*

⁸⁸³ RVAp I 424.55.

⁸⁸⁴ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 68, przyp. 1. Według Niels twórcą tego naczynia mógł być również tzw. Malarza Podziemi, zob. LIMC Jason 12. V. Gaggadis-Robin podaje datę 340-335 r. p.n.e., natomiast Niels ok. 360 r. p.n.e.

⁸⁸⁵ RVAp II 482-522. RVSiS 86-90.

Obecnie naczynie znajduje się w zbiorach Unterwelt-MalerAntikensammlung, Staatliche Museen w Berlinie⁸⁸⁶ (fot. 82).



82. Apulijski czerwonofigurowy krater wolutowy, strona (B), tzw. Malarz Dariusza (?), ok. 340 – 335 r. p.n.e., Ceglie, *m.in. Medea, Jazon i Boreadzi*, Unterwelt-MalerAntikensammlung, Staatliche Museen, Berlin.

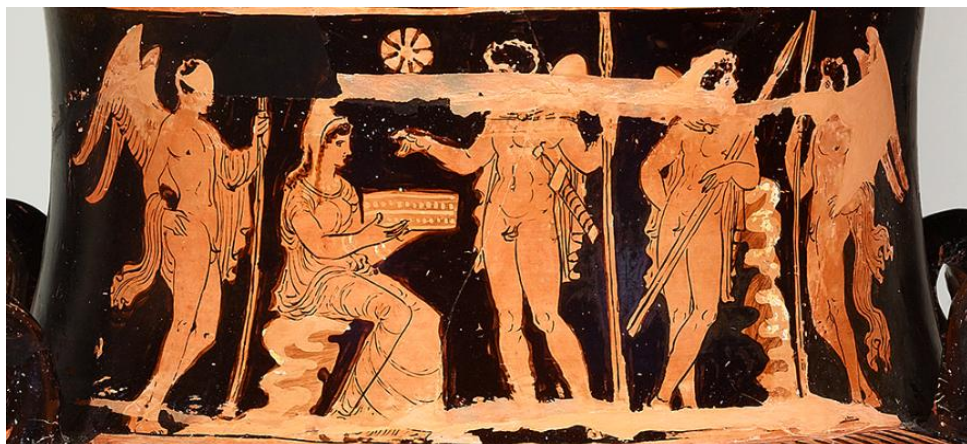
Scena z mitu o Medei została umieszczona w tym przypadku na szyi krateru. Centrum kompozycji wyznacza postać nagiego młodzieńca z zarzuconą na plecy chlamidą upiętą pod podbródkiem i *petasosem*. Na boku ma krótki miecz w pochwie, natomiast w lewej dłoni trzyma dwie włócznie. Po prawej stronie również znajduje się nagi młodzieniec opierający się o skałę lub postument (?). Jego odzienie stanowi chlamida oraz *petasos*. Podobnie jak poprzednik, w lewej dłoni trzyma dwie włócznie. Odwrócony jest w prawą stronę, w kierunku zamykającego scenę uskrzydłonego młodzieńca, również dzierżącego włócznie.

Po lewej stronie malarz namalował siedzącą prawdopodobnie na skale lub kamieniu kobietę, ubraną w grecki chiton i zarzucony na niego himation oraz frygijskie nakrycie głowy⁸⁸⁷. Na kolanach trzyma ornamentowaną szkatułkę – *phoriamos*, podnosząc ją

⁸⁸⁶ Nr inw. F 3258; RVAp II 533; LIMC Artemis 1393; LIMC Atalante 14; LIMC Boreadai 24; LIMC Dioskouroi 586p; LIMC Geryoneus 18; LIMC Herakles 2504; LIMC Iason 12; LIMC Meleagros 27; LIMC Pegasos (Pegasos, Bellerophon) 225.

⁸⁸⁷ W apulijskim malarstwie wazowym skały czy kamienie pełniące rolę siedzenia, były bardzo charakterystyczne. Przybierały różne formy i stanowiły dość częsty element sceny, tak jak na czerwonofigurowej pelike tzw. Malarza Varrese (nr inw. Vienna 1158), zob. RVSIS 13; RVAp I 348.13.101, tabl.113.3-4.

w kierunku młodzieńca stojącego przed nią. Scenę po lewej stronie zamyka skrzydlata postać młodego mężczyzny dzierżącego włócznię i odzianego w chlamidę (fot. 83).



83. Detal z apulijskiego czerwonofigurowego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Dariusza (?), ok. 340-335 r. p.n.e., *m.in. Medea, Jazon i Boreadzi*, Unterwelt-Maler Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin.

Dzięki rekonstrukcji pochodzącej z XIX w. można zobaczyć, jak ten detal wyglądał bez ubytków w ceramice (fot. 84).

Ukazana na szyi krateru scena nawiązuje do mitu o Medei i Argonautach. Jej centrum stanowi nagi młodzieniec z mieczem u boku i dwoma włóczniami, którego interpretuje się jako Jazona⁸⁸⁸. Stoi on naprzeciwko siedzącej kobiety ubranej w grecki chiton. Dzięki jej atrybutom: frygijskiemu nakryciu głowy oraz szkatulce zwanej *phoriamos* można ją zidentyfikować – jest to Medea. Scenę po obu stronach natomiast flankują dwaj synowie Boreasza – *Boreadai* oraz stojący na prawo jeden z Argonautów⁸⁸⁹.



84. Rekonstrukcja detalu z apulijskiego czerwonofigurowego krateru wolutowego, strona (A), tzw. Malarz Dariusza (?), ok. 340 – 335 r. p.n.e., *m.in. Medea, Jazon i Boreadzi*, Unterwelt-Maler Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin (rys. E. Gerhard 1845).

⁸⁸⁸ Por. Pin. P. 4.79.

⁸⁸⁹ RVAp II 533; LIMC Iason 12; V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 68, przyp. 1.

Epizod przedstawiony na powyższej wazie może nawiązywać do momentu, w którym Jazon zamierza udać się po złote runo. Nim jednak tego dokona, musi zmierzyć się z zadaniami wyznaczonymi mu przez Ajetesę. Obecność szkatułki w dłoniach Medei może świadczyć o tym, że użyje ona swoich magicznych *pharmaka*, by pomóc Ajzonidzie w uśpieniu smoka lub węża z Kolchidy.

Czerwonofigurowy lekyt okrągły, tzw. Malarz Asteasa, ok. IV w. p.n.e. Condada Grande, Medea usypiająca węża lub smoka kolchijskiego w obecności Jazona, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Niemcy.

Motyw Medei usypiającej węża strzegącego złote runo pojawia się również na czerwonofigurowym, okrągłym lekycie⁸⁹⁰, datowanym na IV w. p.n.e.⁸⁹¹ Został on znaleziony w Condada Grande, na północy Paestum⁸⁹². Trendall przypisał jego autorstwo tzw. Malarzowi Asteasa, którego działalność datowana jest na lata 350 – 320 p.n.e. Artysta ten należał do grona jednych z najważniejszych przedstawicieli malarstwa wazowego tworzących w Paestum w południowej Italii. Jest uważany za prawdopodobnego twórcę wolnostojących pól palmet, którymi obramowywał scenę figuralną. Był to charakterystyczny motyw dla malarstwa naczyniowego z terenów Paestum⁸⁹³.

Naczynie obecnie znajduje się w zbiorach Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum w Niemczech⁸⁹⁴, a jego wysokość wynosi 43,5 cm. Artysta, podobnie jak w przypadku wcześniejszych waz, odwołał się do motywu związanego z epizodem zdobycia złotego runa (**fot. 85**).

Ponownie oś kompozycji sceny na brzuscu lekytu wyznacza liściaste drzewo, na którego szczycie znajduje się złote runo. Dostępu do niego broni opleciony wokół konaru wąż. Po prawej stronie artysta umieścił postać młodzieńca o długich, kręconych włosach. Ubrany jest w krótki, ornamentowany i oblamowany chiton. Na głowie ma pilos, natomiast w prawej dłoni trzyma długą włócznię. Jego stopy odziane są w sandały. Dzięki inskrypcji wiemy, że jest to Jazon – ΙΑΣΩΝ⁸⁹⁵.

⁸⁹⁰ Tego typu naczynia miały pękaty brzusek (stąd ich nazwa), szeroką podstawę oraz brak wyraźnie wyodrębnionych ramion. Forma tych *lekythoi* była popularna w II poł. V w. p.n.e. oraz w IV w. p.n.e. Artyści często ozdabiali tego rodzaju naczynia scenami z życia kobiet, co może świadczyć, że były one powszechnie stosowane przez kobiety. Pękaty lekyt należy do typu III (wg Richter, Milne 1935), zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 15, por. fot. 99-102.

⁸⁹¹ Taką datę podaje m.in. LIMC Jason 41.

⁸⁹² V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 85, przyp. 14.

⁸⁹³ RVP 109, 143; 110-111, pl. 62b.

⁸⁹⁴ Nr inw. S 1080; RVP 109. 143, 110-111. 62b; LIMC Boreadai 22; LIMC Jason 41; LIMC Peleus 45.

⁸⁹⁵ LIMC Iason 41.



85. Detal z czerwonofigurowego lekytu okrągłego, tzw. Malarz Asteasa, ok. IV w. p.n.e. Condada Grande, *Medea usypiająca węża lub smoka kolchijskiego w obecności Jazona*, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Niemcy.

Za nim siedzi na skale, mało widoczny na fotografii, jeden młodzieniec. W prawej dłoni trzyma on włócznię. Ubrany jest w chlamidę oraz sandały, na głowie ma zaś hełm typu pilos.

Po stronie lewej znajduje się kobieca postać. Ubrana jest w dekorowany, długi chiton z rękawami, na który ma zarzucony ornamentowany himation. Na głowie nosi frygijskie nakrycie, co ma symbolizować jej barbarzyńskie pochodzenie. Prawą rękę wyciąga ku wijącemu się zwierzęciu, karmiąc go, w lewej natomiast trzyma *oinochoe*, zapewne z jakąś trucizną. Lewą nogę ma postawioną na skale. Na podstawie analogicznych przedstawień omówionych w tym rozdziale można stwierdzić, że malarz ukazał w tym miejscu Medeę⁸⁹⁶. Z tyłu za czarodziejką znajduje się jeden z Boreadów (na fotografii widoczna jest jedynie jego ręka, w której trzyma miecz). Dzięki inskrypcji wiemy, że jest to Kalais. Tym razem artysta przedstawił go bez skrzydeł, niosącego jedynie tarczę i oręż⁸⁹⁷.

Od dołu scenę figuralną zamyka motyw marynistyczny w postaci fal poruszających się w prawą stronę. Interpretacja sceny jest analogiczna względem wcześniejszych przedstawień: po lewej stronie znajduje się Medea karmiąca węża lub smoka z Kolchidy. Na prawo artysta namalował Jazona oraz siedzącego na skale jednego z Argonautów⁸⁹⁸.

⁸⁹⁶ Por. wcześniejsze przedstawienia z tego rozdziału.

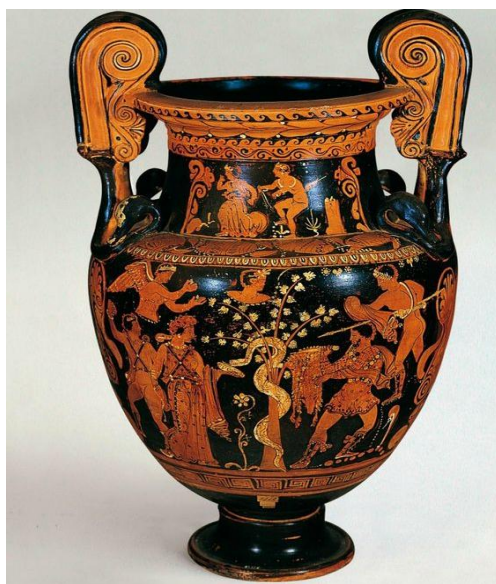
⁸⁹⁷ LIMC Jason 41; K. Schauenburg, *Zu unteritalischen Situlen*, AA (1981), s. 487, przyp. 118.

⁸⁹⁸ LIMC Jason 41.

Czerwonofigurowy krater wolutowy, ok. 320 – 310 r. p.n.e. Paestum, Medea usypiająca węża z Kolchidy. Jazon zdobywający złote runo, Museo Nazionale Archeologico, Neapol.

Serię naczyń z motywem Medei usypiającej strażnika złotego runa zamyka czerwonofigurowy krater wolutowy, pochodzący z Paestum. Datowany jest na lata 320 – 310 p.n.e. Stanowi on przykład naczynia wykonanego w stylu apulizującym, który rozpoczął się na terenach Paestum około roku 330 p.n.e.⁸⁹⁹ Obecnie krater znajduje się w zbiorach Museo Nazionale Archeologico w Neapolu⁹⁰⁰ (fot. 86).

Szyja krateru została ozdobiona sceną dionizyjską⁹⁰¹. Brzusiec natomiast zawiera wielopoziomową kompozycję, której centrum wyznacza liściaste drzewo, z oplatającym go wężem. Tuż nad nim znajduje się popiersie młodzieńca z diademem na głowie. Gerhard i Theodor Panofka zidentyfikowali go jako Satyra⁹⁰².



86. Czerwonofigurowy krater wolutowy, ok. 320 – 310 r. p.n.e. Paestum, *Medea usypiająca węża z Kolchidy. Jazon zdobywający złote runo*, Museo Nazionale Archeologico, Neapol.

Po prawej stronie stoi mężczyzna, który ubrany jest w krótki, bogato haftowany chiton i zarzuconą na niego ornamentowaną chlamidę. Na nogach ma sandały. W prawej dłoni dzierży krótki miecz, lewą zaś sięga po runo. Nad nim znajduje się postać nagiego mężczyzny. Jego odzienie stanowi jedynie chlamida trzymana w lewej dłoni jak tarczę oraz sięgające do połowy łydki buty. W prawym ręku dzierży włócznię, którą atakuje węża. Na głowie spoczywa mu wieniec z gałęzi oliwnych.

⁸⁹⁹ Styl ten szczegółowo omawia Trendall, zob. RVSIS 207-209.

⁹⁰⁰ Nr inw. 82126 (H 3248); Trendall, *Paestan Pottery*, s. 96-98, fot. 62; RVP 344-345, 630 tabl. 224c; LIMC Jason 42.

⁹⁰¹ E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels*, s. 326, nr 143.

⁹⁰² E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels*, s. 326, nr 143; H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 19.

Po przeciwnej stronie, stoi kobieca postać. Ubrana jest w długi, bogato zdobiony chiton. Na piersiach ma skrzyżowane, zdobione pasy. Na jej lewym przedramieniu przewieszony został ornamentowany himation. Na nogach widoczne są sandały, natomiast na głowie spoczywa jej frygijska czapka, co ma oznaczać jej barbarzyńskie pochodzenie. W lewej dłoni trzyma *phiale*, z której karmi oplecionego na drzewie węża. Naukowcy są zgodni, co do interpretacji: artysta ukazał tu bowiem Medeę karmiącą węża strzegącego złotego runa⁹⁰³.

Tuż za nią po lewej stronie znajduje się kolejna postać młodzieńca. Jest nagi, jednak na plecach ma zarzuconą chlamidę i skrzyżowany pas. Na nogach ma obuwie sięgające do połowy łydki, włosy zaś przepasane szeroką opaską. W lewej dłoni trzyma kamień, którym chce zaatakować wijącego się węża.

Scenę z lewej strony zamyka skrzydlata postać ukazana przez malarza do połowy. Na głowie ma szeroki diadem, a w dłoniach trzyma małe owoce. U dołu znajduje się ornament w postaci meandra, flankowany z obu stron dość szerokimi liniami o barwie brunatnej (fot. 87).

Interpretacja sceny na naczyniu jest tożsama z poprzednimi: artysta przedstawił tutaj epizod ze zdobycia złotego runa, w którym Medea usypia strzegącego je smoka lub węża. Po prawej stronie, na podstawie wcześniejszych prezentacji można stwierdzić, że jest to Jazon⁹⁰⁴. Różnicę względem wcześniejszych przedstawień herosa stanowi fakt, że ukazano go jako brodatego mężczyznę. Niels prawdopodobnie słusznie zasugerowała, że taki wizerunek Ajzonidy może być wzorowany na apulijskim przedstawieniu apoteozy Medei, gdzie Jazon zazwyczaj występuje właśnie z brodą⁹⁰⁵. Stojący nad nim młodzieniec identyfikowany jest jako jeden z Argonautów⁹⁰⁶. Naukowcy są zgodni co do interpretacji kobiety karmiącej węża: artysta ukazał tu bowiem Medeę⁹⁰⁷.

Z kolei młodzieniec, który trzyma w dłoniach kamień, stojący po lewej stronie identyfikowany jest, podobnie jak postać po prawej stronie, z jednym z Argonautów. Scenę

⁹⁰³ E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels*, s. 326, nr 143; H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 19.

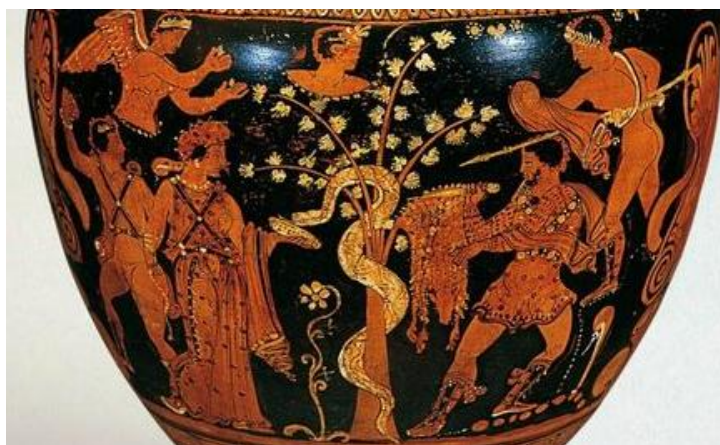
⁹⁰⁴ Naukowcy są co do tego zgodni. Zob. m.in. E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels*, s. 326; Th. Pyl, *De Medeae Fabula*, s. 39-40; H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 20; RVP 344-345, 630; V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 85, przyp. 6.

⁹⁰⁵ LIMC Jason 42. Wizerunki z apoteozą Medei zostaną przedstawione w Rozdziale VI.

⁹⁰⁶ Por. m.in. krtater wolutowy artysty związanym blisko z tzw. Malarzem Likurga.

⁹⁰⁷ Por. wcześniejsze przedstawienia Medei z tego podrozdziału.

po lewej stronie zamyka Eros, który w tym wypadku ma symbolizować miłość Medei i Jazona⁹⁰⁸.



87. Detal z czerwonofigurowego krateru wolutowego, ok. 320 – 310 r. p.n.e. Paestum, *Medea usypiająca węża z Kolchidy. Jazon zdobywający złote runo*, Museo Nazionale Archeologico, Neapol.

5.2. Medea, *bovus* i Jazon.

Kolejny z motywów, który znalazł swoje odzwierciedlenie w malarstwie wazowym, dotyczy epizodu, w którym Jazon ujarzmił byki Heliosa ziejące ogniem. Przedstawienia z tym toposem znalazło się na dwóch wazach z lat 370 – 320 p.n.e. Pierwsze z naczyń pojawiło się w źródłach nowożytnych już w XIX w. na ówczesnych rycinach i już wtedy jego interpretacja budziła wiele wątpliwości. Z kolei analiza drugiej wazy jest nieco mniej problematyczna, ponieważ artysta obok Medei i Jazona umieścił również drzewo z wijącym się na nim wężem.

Apulijski, czerwonofigurowy krater dzwonowaty, Grupa tzw. Malarzy Eumenid, ok. 370 r. p.n.e., S. Agata de' Goti, Medea w obecności Jazona, Nike i byka, Museo Nazionale Archeologico, Neapol.

Około roku 370 p.n.e. powstaje apulijski krater dzwonowaty w technice czerwonofigurowej, znaleziony w S. Agata de' Goti. Nawiązuje on prawdopodobnie do mitu o Medei. Trendall przypisał wykonanie tego naczynia artyście związanemu z Grupą tzw. Malarzy Eumenid⁹⁰⁹. Obecnie krater znajduje się w zbiorach Museo Nazionale Archeologico w Neapolu⁹¹⁰ (fot. 88).

Centrum kompozycji wyznacza uskrzydłona postać kobiety, ubranej w plisowany chiton, sięgający jej kostek. Na przegubach ma bransoletki, a w uszach kolczyki. W lewej

⁹⁰⁸ E. Gerhard, Th. Panofka, *Neaples*, s. 326; K.Th. Pyl, *De Medeae Fabula*, s. 40; H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 19.

⁹⁰⁹ RVAp I 101, 262

⁹¹⁰ Nr inw. S 1415 (H 2413); APS 23, tabl. 6. 25-26; LIMC Acheloos 269; LIMC Jason 16.

dłoni trzyma patere, w prawej natomiast gałązkę laurową, opuszczoną na wysokość rogów byka. Prawdopodobnie zwraca się do drugiej kobiety stojącej po prawej stronie. Jej postać ubrana jest analogicznie jak poprzednia – nosi długi plisowany chiton, na nogach ma sandały, a na obu przegubach po dwie bransoletki. Na głowie widnieje haftowany czepiec – *sakkos* (?), skrywający jej włosy. W obu dłoniach trzyma gałązki drzewa laurowego.

Po lewej stronie znajduje się nagi młodzieniec z upiętą na szyi, oblamowaną chlamidą. Klęcząc na lewym kolanie, stara się z wysiłkiem powalić byka, którego trzyma za rogi. Podłoże, po którym stąpa byk, może świadczyć o tym, że scena ma miejsce na zewnątrz. Po obu stronach postaci znajdują się tarcze, których ranty ozdobiono ornamentem kropkowym. Na prawej osłonie widnieje motyw przypominający ster okrętu, natomiast na lewej malarz umieścił gwiazdę. Scenę od dołu zamyka pas meandra (**fot. 89**).



88. Apulijski, czerwonofigurowy krater dzwonowaty, Grupa tzw. Malarzy Eumenid, ok. 370 r. p.n.e., S. Agata de' Goti, *Medea w obecności Jazona, Nike i byka*, Museo Nazionale Archeologico, Neapol.



89. Detal z apulijskiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, Grupa tzw. Malarzy Eumenid, ok. 370 r. p.n.e., S. Agata de' Goti, *Medea w obecności Jazona, Nike i byka*, Museo Nazionale Archeologico, Neapol.

Choć interpretacja tej sceny już w XIX w. budziła wątpliwości, to dzisiaj powszechnie uważa się, że malarz przedstawił na kraterze dzwonowatym epizod z mitu o Medeji i Argonautach (Niels, Trendall). W roku 1886 Heydemann umieścił powyższą rycinę w swojej książce na temat Jazona w Kolchidzie. Badacz przypomina, że ówcześni naukowcy (niestety, nie wymienia ich nazwisk) interpretowali tę scenę jako walkę Tezeusza z bykiem maratońskim. Jednak niemiecki badacz słusznie zwrócił uwagę na dwie kobiety, trzymające w opuszczonych dłoniach gałązki lauru. Odwołując się do innych przedstawień z malarstwa wazowego, Heydemann przywołał przykład krateru znajdującego się obecnie w Ermitażu, gdzie Medea – oprócz szkatułki z *pharmaka* – trzyma w dłoni również listki lauru⁹¹¹. Wraz z inkantacją zaklęć, obecność ziół miała bowiem pomóc okiełznać zwierzę i uczynić je nieszkodliwym. Analogicznie jest w tym przypadku: jedna kobieta trzyma gałązkę tuż nad bykiem, a druga za nim. W połączeniu z pozostałymi ziołami, które według Heydemanna znajdują się na paterze uskrzydłonej kobiety oraz wypowiedzianymi zaklęciami obu kobiet, mają one doprowadzić do ujarznienia byka. W związku z tym niemiecki naukowiec doszedł do wniosku, że skrzydlatą postać kobiety należy identyfikować z Nike – boginią zwycięstwa, natomiast tę po prawej stronie jako Medę⁹¹².

Zgadzam się z tezą zaproponowaną przez dziewiętnastowiecznego naukowca. Zwróciłabym jeszcze uwagę na jeden szczegół, który może mieć znaczenie. Artysta bowiem umieścił nad sceną tarczę z ornamentem w kształcie gwiazdy lub steru okrętu. Kiedy przyjrzymy się wspomnianemu już kraterowi z Ermitażu, postać mężczyzny stojąca po prawej stronie Heraklesa, na swojej osłonie ma niemal identyczny emblemat. Wojownik ten identyfikowany jest jako jeden z Argonautów. Tym samym być może artysta chciał pokazać umownie, czego konkretnie dotyczy przedstawienie, ukazując symbol steru okrętu jako metaforę Argo.

Dzisiejsze studia nad tym przedstawieniem potwierdzają tezę Heydemanna. Wśród nowożytnych naukowców, którzy opowiadają się za jej słuszością, należy wymienić m.in. Trendall'a i Gambitoglou oraz Niels⁹¹³.

Jednak materiał archeologiczny w postaci malowanych waz to nie jedyne źródło do poznania tego epizodu. Usankcjonowana tradycją literacką wersja mitu o Medeji wspomina,

⁹¹¹ Przytoczony tu przykład krateru został omówiony przy okazji motywu Medeji usypiającej węża z Kolchidy.

⁹¹² H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 9. Heydemann nie argumentuje swojej tezy odnośnie Nike, jednak mogą pomóc w tym pozostałe przedstawienia tej bogini. Por. przedstawienie z lekytu czerwonofigurowego autorstwa tzw. Malarza Berlińskiego, datowanego na ok. 485-475 p.n.e. Obecnie naczynie znajduje się w Harvard Art. Museum w Cambridge (nr inw. 4.1908).

⁹¹³ RVAp I 101, 662; APS, 23, 6. 25-26; LIMC Jason 16.

że kiedy Argonauci z Jazonem przybyli do Ajetesa, ten obiecał Jazonowi złote runo pod warunkiem, że wykonana powierzone mu heroiczne zadania⁹¹⁴. Jednym z nich było zaprzęgnięcie dwóch ziejących ogniem byków Hefajstosa o kopytach z brązu - Ταυροι Χαλκεοι⁹¹⁵.

Najwcześniejsza wzmianka w źródłach literackich dotycząca tego epizodu pojawia się u Pindara w *IV Odzie Pytyjskiej*⁹¹⁶. Jednak najpełniejszy obraz tej części mitu zawarł Apollonios z Rodos. Dzięki informacji danej przez autora *Argonautyk* dowiadujemy się, że heros wyruszył do tego zadania nagi – podobny do Apolla i Aresa, dzierżący włócznię, miecz i tarczę. Na głowie zaś miał hełm. Kiedy pojawiły się oddychające ogniem byki Ajzonida, osłonił się tarczą i w połączeniu z magią Medei (κούρης δὲ ἔ φάρμακ' ἔρωτο) uchronił się od śmiertelnego oddechu⁹¹⁷. Następnie schwycił byka za rogi i starał się założyć mu jarzmo, zmuszając go do ukłęknięcia na przednie kopyta wykonane z brązu⁹¹⁸. To samo uczynił z drugim bykiem sprowadzając zwierzę do pozycji klęczącej. Wokół Jazona buchał ogień, co tylko podkreślało jego heroiczną walkę⁹¹⁹.

Apollonios nie precyzuje, czy Medea oglądała zmagania herosa, jednak Waleriusz Flakkus podaje, że nie tylko była obecna przy wykonywaniu zadania postawionego Ajzonidzie przez Ajetesa, ale pomagała Jazonowi opanować zwierzęta⁹²⁰.

Przytoczone wersy poematu *Argonautika* oraz innych, które opisują ten epizod, (m. in. Pindar, Apollodor czy Waleriusz Flakkus) nie korelują bezpośrednio z przedstawieniem na wazie. W wymienionych źródłach bowiem zamiast jednego byka mowa jest o dwóch. Należy jednak pamiętać, że malarze nie odwzorowywali dokładnie mitów, tylko opowiadali je zgodnie z wolą klienta lub swoją własną inwencją. Ponadto wybierali również mniej znane wątki pochodzące z tradycji ustnej lub pisemnej. Prawdopodobnie w tym i opisanym poniżej przypadku tak właśnie było.

⁹¹⁴ A.R. 3.404-405; 3.407.4-415. Podobną wersję podają m.in. Apollod. 1.9.23; D.S. 4.48.1-5; Hyg. *Fab.* 22; Val. Flacc. *Arg.* 4.177; 8.139; Ov. *Met.* 7.1.138-139; Orph. A. 870.

⁹¹⁵ Apollonios z Rodos wspomina m.in. o tym, jak te byki znalazły się u Ajetesa oraz o ich wyglądzie, zob. A.R. 3.228-234.

⁹¹⁶ Pin. *P.* 4.220-242. Według Gaggadis-Robin topos Jazona ujarzmiającego byki Hefajstosa najwcześniej pojawia się na tesalskich monetach z V w. p.n.e., sarkofagach oraz urnach z tego samego okresu, zob. V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 72. Na temat tych monet zob. A. Moustaka, *Kulte und Mythen auf thessalischen Münzen*, Wurtzbourg 1983, s. 140, nr 194, 190, 191a, tabl. 4, 5, 9.

⁹¹⁷ A.R. 3.1290-1298.

⁹¹⁸ A.R. 3.1306-1309.

⁹¹⁹ A.R. 3. 1306-1314.

⁹²⁰ Val. Flacc. *Arg.* 7.589-590. Podobną informację podał Owidiusz w *Metamorfozach*, wspominając również, że czarodziejka intonowała magiczną pieśń, by pomóc Jazonowi w pokonaniu wojowników – co było jego kolejnym zadaniem, zob. Ov. *Met.* 137.

Czerwonofigurowy krater wolutowy, tzw. Malarz Białego Sakkosu, ok. 330 – 320 r. p.n.e., Ruvo, Medea, Jazon i bovis, Museo Archeologico Nazionale, Neapol.

Drugie i zarazem ostatnie znane mi naczynie z motywem Mede i Jazona ujarzmiającego byka datowane jest na lata 330 p.n.e. – 320 p.n.e.⁹²¹ Trendall przypisał jego wykonanie tzw. Malarzowi Białego Sakkosu⁹²². Ten mierzący 1,48 cm krater został znaleziony w roku 1837 w Ruvo⁹²³. Obecnie znajduje się w zbiorach Museo Archeologico Nazionale w Neapolu⁹²⁴. Oprócz scen z różnych mitów, w ostatnim panelu znalazło się przedstawienie Mede i Jazona ujarzmiającego byka (**fot. 90**).

Górną część szyi strony (A) również ozdobiono fryzem ze sceną figuralną. Pośrodku szyi znajduje się terakotowy relief przedstawiający Erosa na rydwanie oraz innych bogów i bóstwa, m.in. Hermesa i Nereidę⁹²⁵.

Brzusiec naczynia został podzielony na trzy fryzy ze scenami figuralnymi. Pośrodku pierwszego znajduje się kwadryga, powożona przez młodzieńca, ubranego w chlamidę. Na głowie dzierży diadem, a w dłoni trzyma wodze. Za nim stoi kobieta, trzymając go w pasie. Nad kwadrygą znajduje się uskrzydłona Nike oraz nagi Eros. Pod kopytami koni są fale oraz pies podobny do harta (?). Po prawej stronie zaprzęgu umieszczono nagiego młodzieńca z upiętą na szyi chlamidą, przerzuconym mieczem w pochwie, hełmem z pióropuszem oraz okrągłą tarczą w lewej dłoni. Nad nim znajduje się delfin. Scenę z prawej strony zamyka jeździec na skrzydlatym koniu. Po stronie lewej malarz również umieścił zaprzęg – bigę, powożoną przez kobietę ubraną w długi chiton, przewiązany pasem i rzemieniami skrzyżowanymi na piersiach. Na plecach ma zarzuconą chlamidę, a na głowie frygijską czapkę.

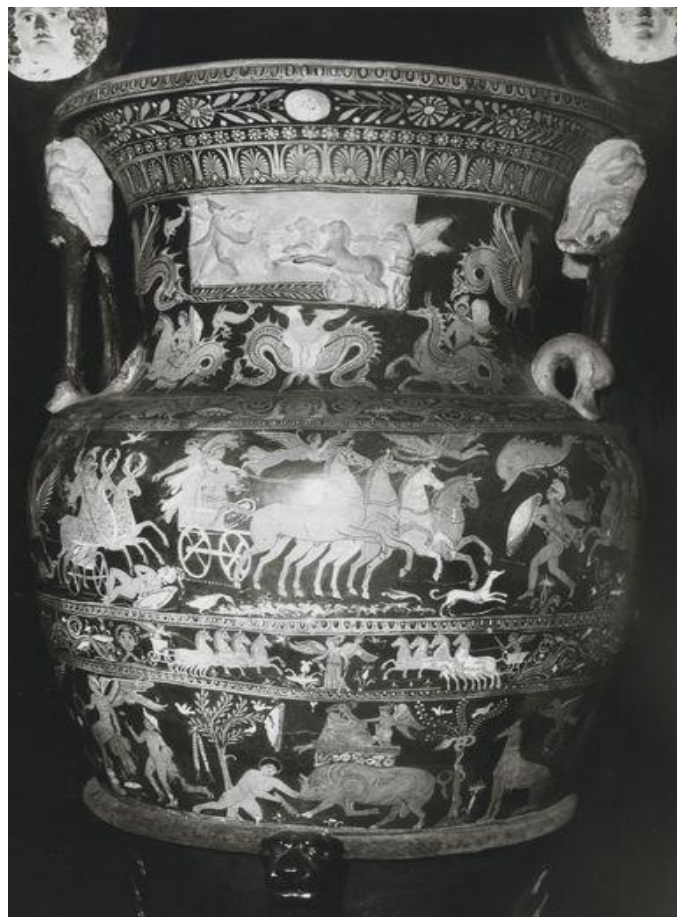
⁹²¹ Taką datację podaje m.in. LIMC Jason 17.

⁹²² RVAp II 977, 200, tabl. 382 (fot. 5-6).

⁹²³ H. Heydemann, *Die Vasenssammlung*, s. 567-568.

⁹²⁴ Nr inw. S2261 (H 3252); RVAp II 977, 200, tabl. 382 (fot. 5-6); LIMC Acheloos 269; LIMC Artemis 1334; LIMC Eros 909a; LIMC Eros 920; LIMC Hyakinthos 12; LIMC Jason 17; LIMC Monstra (Suppl. 2009) 57; LIMC Nereides 350; LIMC Pegasos (Pegasos, Bellerophon) 83.

⁹²⁵ Przed Erose, po lewej stronie artysta umieścił Hermesa, ubranego w chlamidę oraz *petasos*. Relief flankowany jest po obu stronach przedstawieniem skrzydlatych koników morskich oraz delfinem po stronie lewej. W lewym dolnym rogu znajduje się kobieca postać ubrana w chiton i biżuterię, otoczona delfinami, która dosiada konika morskiego. W lewej dłoni trzyma trójząb, natomiast w prawej tarczę z gorgonejonem. Heydemann identyfikuje ją jako Nereidę – wodną boginkę. Z kolei w prawym dolnym rogu artysta umieścił nagiego młodzieńca z zarzuconą na ramię chlamidą oraz czapką frygijską na głowie, w prawej dłoni trzyma trójząb. Obok młodzieńca, po lewej stronie, artysta umieścił część uzbrojenia – pancerz. Młodzieniec dosiada morskiego smoka lub gryfa (?). Pośrodku, tuż pod reliefem, znajduje się osobliwa postać: bestia o dwóch głowach, tułowiu psa i rybim ogonie. H. Heydemann, *Die Vasenssammlung*, s. 567.



90. Czerwonofigurowy krater wolutowy, tzw. Malarz Białego *Sakkosu*, ok. 330 – 320 r. p.n.e., Ruvo, m. in. *Medea, Jazon i bovus*, Museo Archeologico Nazionale, Neapol.

W dłoni dzierży włócznię. Dzięki inskrypcji wiemy, że autor przedstawił tu APTEMIS – Artemidę⁹²⁶. Pod jej rydwanem znajduje się nagi młodzieniec z tarczą oraz w hełmie z pióropuszem. Scenę po lewej stronie zamyka skrzydłaty rumak.

Centrum kompozycji drugiego fryzu stanowi skrzydlata postać kobieca ubrana w plisowany chiton. W lewej dłoni trzyma tyrs a w prawej *tainia* (ταινία)⁹²⁷. Postać kobiety flankowana jest kwadrygami, którymi powożą skrzydlate *erotes*. Za bożkiem po lewej stronie namalowano gorgonejon. Na prawo natomiast znajduje się *ketos* (κῆτος)⁹²⁸.

Najważniejszy jednak jest dolny fryz, bowiem jego centralnym punktem jest scena, gdzie malarz umieścił prawdopodobnie Medeę towarzyszącą Jazonowi w powierzonym mu przez Ajetesza zadaniu.

⁹²⁶ CIG 7430.

⁹²⁷ H. Heydemann, *Die Vasensammlung*, s. 568.

⁹²⁸ Potwór morski. W greckiej sztuce pojawił się ok. V w. p.n.e. i najczęściej przedstawiano go jako stworza podobnego do ryby, węża lub z długim pyskiem. Mógł być ukazany również z długimi uszami, rogami lub też nogami zamiast płetw. zob. J. Boardman, *The Greek in Asia*, London 2015, s. 192.

Pośrodku znajduje się byk, którego jedno kopyto jest ugięte, jakby zwierzę za chwilę miało uklęknąć na ziemi. Mocuje się z nim nagi młodzieniec, który w prawej ręce trzyma maczugę. Tuż nad nim umieszczono zdobiony balkon, górna jego krawędź zawiera ornament w postaci meandra, natomiast dolna motyw roślinny. Na balkonie stoi kobieca postać ubrana w bogato haftowany chiton, na przegubach ma bransoletki a na szyi koraliki. Włosy skrywa pod cieniutkim welonem. Wyciąga lewą rękę w stronę mocującego się z bykiem młodzieńca. Po prawej stronie kobiety znajduje się skrzydlata postać nagiego chłopca o niewieściej fryzurze.

Po prawej stronie umieszczono liściaste drzewo, nad jego koroną latają dwa gołębie a po pniu i gałęziach wije się wąż. Podobny motyw widnieje po przeciwnej stronie, gdzie stoi *laurus nobilis* – laur, wokół którego również są gołębie. Na jednej z gałęzi wisi *tainia*. Na wysokości korony namalowano tarczę z *gorgonejonem*. Scenę z bykiem po prawej stronie zamyka stojące zwierzę o łapach lwa, głowie psa, długim języku oraz ogonie węża. Nad nim z kolei znajduje się orzeł niosący w dziobie wieniec laurowy. Lewą stronę wieńczą natomiast dwie postacie: nagi młodzieniec z petasosem na głowie i chlamidą w lewej dłoni, za którym stoi królik oraz nagi, skrzydlate bóstwo o niewieściej fryzurze, które trzyma w prawej dłoni wieniec (fot. 91).



91. Detal strony (A) z apulijskiego czerwonofigurowego krateru wolutowego, tzw. Malarz Białego Sakkosu, ok. 330 – 320 r. p.n.e., Ruvo, m. in. *Medea, Jazon i bovus*, Museo Archeologico Nazionale, Neapol.

Interpretacja sceny ukazanej na trzecim fryzie apulijskiego krateru wolutowego już od samego początku jego publikacji była niejednoznaczna. Jedna z pierwszych analiz tego naczynia została sporządzona zaledwie rok po odnalezieniu krateru, bo w roku 1838.

Według autora artykułu dr Zahna postać z trzeciego fryzu należałoby interpretować jako Heraklesa walczącego z bykiem kreteńskim, nad którym znajduje się jakaś bogini (Afrodyta?) oraz skrzydlaty młodzieniec. Drzewa flankujące scenę były według badacza symbolem ogrodu Hesperyd⁹²⁹.

Podobną interpretację sporządził von Schulz, który doszedł do wniosku, że trzeci fryz zawiera scenę przedstawiającą Heraklesa walczącego z bykiem. Przyglądają się mu Afrodyta – przyrodnia siostra herosa, oraz jej syn Eros. Występowanie bohaterów w takiej konfiguracji, według badacza, dość często pojawiało się w Ruvo, gdzie odkryto wazy z podobnym motywem. Z kolei drzewa, które flankują scenę z bykiem oraz obecność węża na jednym z nich ma symbolizować ogród Hesperyd⁹³⁰. Niestety, badacz nie podał argumentów, na których oparł swoją analizę.

Z kolei Heydemann doszedł do wniosku, że malarz ukazał tutaj Jazona walczącego z bykiem oraz Medeę, za którą stoi skrzydlata postać Erosa⁹³¹. Kolejny z badaczy – Karl Purgold przychylił się do tezy postawionej przez Heydemanna odnośnie przedstawienia Jazona walczącego z bykiem, jednak odrzucił postać Medeii, która obserwuje całą scenę z balkonu w towarzystwie Erosa, wiążąc ją z Afrodytą. Purgold oparł swoją argumentację na fakcie, że kolchijska czarodziejka ukazywana była często z atrybutami mówiącymi o jej barbarzyńskim pochodzeniu takimi jak mitra czy *kandys*. Ponadto Purgold zauważył, że postać Erosa ma poświadczać obecność Afrodyty. Kolejnym argumentem niemieckiego badacza, że artysta przedstawił na tym kraterze boginię miłości, był fakt, że według tradycji Afrodyta sprzyjała związkowi Medeii i Jazona. Tym samym było czymś naturalnym, że malarz namalował tutaj boginię miłości⁹³².

Zgadzam się z tezą postawioną przez Heydemanna, według którego artysta ukazał na trzecim fryzie Medeę towarzyszącą Jazonowi w ujarzmieniu byka Hefajstosa. Analizując ten fragment krateru, warto zwrócić uwagę na kilka szczegółów. Po pierwsze obecność drzewa z wijącym się na nim węzem, które można utożsamiać z dębem znajdującym się w gaju Aresa⁹³³. Po drugie nakrycie, które ma na głowie Medea, czyli welon - καλύπτρα. Łącząc takie przedstawienie z obecnością Erosa, można przypuszczać, że artysta być może

⁹²⁹ O. Zahn, *Ausgrabungen. Apulische Ausgrabungen*, Archaeologisches intelligenzblatt zur allgemeinen literatur-zeitung 7 (1838), s. 52.

⁹³⁰ H. W. Schulz, *Scavi Apuli*, Bullnst (1842), s. 62.

⁹³¹ H. Heydemann, *Die Vasensammlung*, s. 568-569; H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 9-10.

⁹³² K. Purgold, *Jason im Stierkampf*, AZ (1883), s. 163-170.

⁹³³ Choć w przeważającej części na drzewie wisiało złote runo, to naturalnie nie można wykluczyć, że brak tego kluczowego przedmiotu wynikał z takiej a nie innej wizji malarza.

chciał pokazać przyszłe zaślubiny herosa i Kolchijki oraz opiekę bóstwa (Afrodyty) zarówno nad Jazonem jak i pomagającą mu zakochaną w nim Medeą.

Dzisiejsi badacze w większości opowiadają się za tezą postawioną jeszcze w XIX w. przez Heydemanna. Wśród nich należy wymienić m.in. Trendall'a i Gambitoglou czy Niels⁹³⁴.

5.3. Medea towarzysząca Jazonowi w przekazaniu złotego runa Peliasowi lub Ajetesowi.

Apulijski czerwonofigurowy kalyx-krater, tzw. Malarz Podziemi (?), ok. 350 – 340 p.n.e., Medea towarzysząca Jazonowi w przekazaniu złotego runa Peliasowi lub Ajetesowi, Louvre, Paryż.

Ostatnim motywem omówionym w tym rozdziale jest przekazanie Peliasowi bądź Ajetesowi złotego runa. Obecnie znane jest jedynie jedno naczynie, na którym przedstawiono scenę, gdzie Medea towarzyszy Jazonowi, który zdobył swoją nagrodę. Mowa tu o apulijskim kalyx-kraterze wykonanym w technice czerwonofigurowej. Trendall i Gambitoglou przypisali jego wykonanie artyście pochodzącemu z kręgu tzw. Malarza Podziemi, tworzącego w II poł. IV w. p.n.e.⁹³⁵ Krater datowany jest na lata 350 – 340 p.n.e.⁹³⁶ i obecnie znajduje się w zbiorach muzeum w Luwrze⁹³⁷. Jego wymiary wynoszą 45,7 cm wys. oraz 29,4 cm szerokości (**fot. 92**).

Centrum kompozycji brzuśca wyznacza postać siedzącego na tronie z podnóżkiem brodatego mężczyzny. Na jego strój składa się bogato zdobiony chiton z długimi rękawami, pas oraz skrzyżowane na piersiach rzemienie. Na ramionach ma zarzuconą chlamidę. W prawej dłoni trzyma laskę zakończoną wizerunkiem ptaka. Lewą zaś ma wyciągniętą w stronę stojącego przed nim nagiego młodzieńca, ubranego jedynie w spiętą na piersiach chlamidę.

⁹³⁴ RVAp II 977, 200, tabl. 382 (fot. 5-6); LIMC Jason 17.

⁹³⁵ RVAp II 539, 322, tabl. 203.3. Malarz Podziemi często przesadzał z dekoracją, dlatego patrząc na jego dzieła, odnosi się wrażenie ciężkości i braku porządku. Niekiedy postacie, które malował wydawały się smutne, ponieważ artysta ten miał problemy z namalowaniem twarzy, zob. Trendall, RVSIS, s. 90-92.

⁹³⁶ Taką datację podaje m.in. LIMC Jason 57. Z kolei Louvre datuje tę wazę na lata 340-330 p.n.e. Natomiast Gaggadis-Robin podaje lata 320-315 p.n.e., zob. V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 81, przyp. 8.

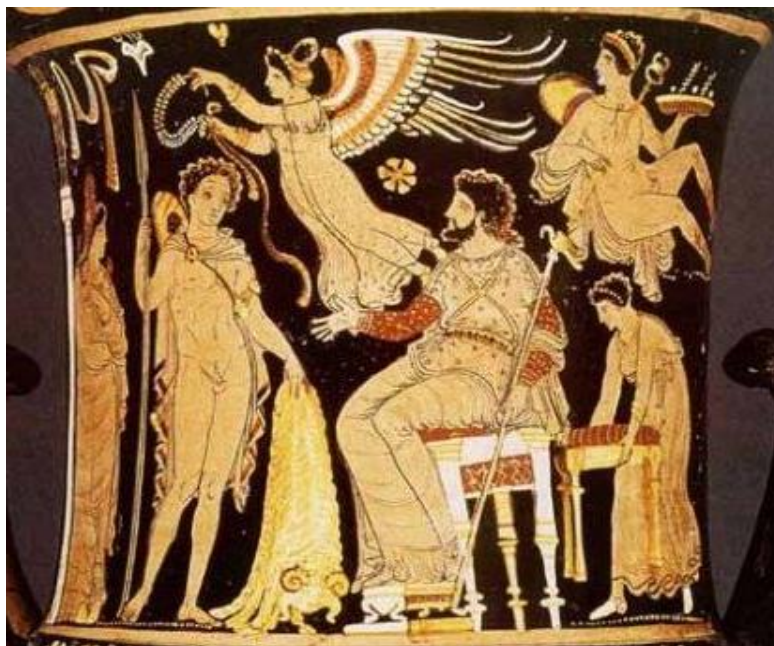
⁹³⁷ Nr inw. K 127; RVAp II 539, 322, tabl. 203.3; LIMC Aietes 13; LIMC Hermes 898; LIMC Jason 57; LIMC Nike 302; LIMC Pelias 9.



92. Apulijski czerwonofigurowy kalix-krater, tzw. Malarz Podziemi (?), ok. 350 – 340 p.n.e., *Medea towarzysząca Jazonowi w przekazaniu złotego runa Peliasowi lub Ajetesowi*, Louvre, Paryż.

Na plecach wisi mu *petasos*, natomiast u boku, w pochwie, spoczywa miecz. W prawej dłoni trzyma złote runo barana, a w lewej długie włócznię. Nad młodzieńcem znajduje się skrzydlata postać kobiety, która zamierza włożyć mu na głowę wieniec. Ubrana jest w długi, haftowany chiton z krótkimi rękawami, zdobi ją biżuteria. Po prawej stronie scenę zamyka kobieca postać ubrana w chiton i zarzucony na niego himation. Na głowie ma frygijską mitrę⁹³⁸. Za nią stoi biała kolumna, co pozwala przypuszczać, że scena ma miejsce we wnętrzu – być może w pałacu. Lewą stronę naczynia zamykają dwie postacie: w prawym dolnym rogu kobieta ubrana w chiton stawia na podłodze złoty tron. Z kolei w prawym górnym rogu znajduje się skrzydlata postać nagiego mężczyzny. Jego jedynym odzieniem jest chlamida zarzucona na ramiona oraz *petasos* (πέτασος) zawieszony na szyi. W lewej dłoni trzyma kerykejon a w prawej paterę z gałązkami lauru (?) i owocami (?). Między postaciami znajdują się rozety i inne motywy floralne. Od dołu scenę zamykają dwa panele ornamentacyjne: tuż pod stopami postaci znajdują się kwiatowe rozety a następnie *kimation* joński (fot. 93).

⁹³⁸ Ch. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 286.



93. Detal z apulijskiego czerwonofigurowego *kalix*-krateru, tzw. Malarz Podziemi (?), ok. 350 – 340 r. p.n.e., *Medea towarzysząca Jazonowi w przekazaniu złotego runa Peliasowi lub Ajetesowi*, Louvre, Paryż.

Interpretacja sceny jest jednoznaczna ze względu na obecność złotego runa, które trzyma w dłoni nagi mężczyzna. Zaczynając od lewej strony, kobiecą postać stojącą przy kolumnie identyfikuje się jako Medeę. Przed nią stoi Jazon, którego koronuje bogini zwycięstwa – Nike. Brodaty mężczyzna siedzący na tronie, utożsamiany jest z Peliasem – władcą Jolkos⁹³⁹. Skrzydlaty mężczyzna, który umieszczony jest w prawym górnym rogu to zapewne boski posłaniec – Hermes, natomiast kobieta przynosząca tron to prawdopodobnie służąca⁹⁴⁰.

Według Gaggadis-Robin ukazana na kraterze scena reprezentuje tradycję mitu podaną przez Apollodora, w której Jazon wraz z Medeą przybyli do Jolkos, aby oddać Peliasowi złote runo⁹⁴¹. Nike – bogini zwycięstwa ukoronowała herosa na prawowitego władcę Jolkos po powrocie do Hellady. Dzięki pomocy udzielonej przez Medeę, Ajzonida mógł również pomścić swoich rodziców, do których śmierci przyczynił się Pelias⁹⁴².

⁹³⁹ Niekiedy mówi się, że może to być również Ajetes, jednak większość badaczy uważa, że malarz przedstawił tutaj Peliasa. Za taką interpretacją opowiada się m.in. RVAp II, 539, 322, tabl. 203.3; V. Gaggadis-Robin, *Medée et Jason*, s. 81-82, przyp. 8.

⁹⁴⁰ LIMC Jason 57.

⁹⁴¹ Apollod. 1.9.27.

⁹⁴² V. Gaggadis-Robin, *Jason et Medée*, s. 81-82, przyp. 8.

Przedstawione w tym rozdziale zabytki powstałe na terenach *Magna Graecia* stanowią przykład swoistego *novum* w ówczesnym malarstwie wazowym. Mitologiczne sceny, które na nich namalowano, nie występowały bowiem dotąd w jakimkolwiek innym rejonie. Mimo tak daleko posuniętych obecnie badań zarówno nad sztuką starożytną, jak i literaturą trudno jest dokładnie wskazać czy dana tradycja powstała z kilku opowieści, czy też wyodrębniła się z jednego źródła. Podobnie rzecz ma się z mitem o Medei ukazany na wazach i jego korelacji ze źródłami.

Pierwszy z zaprezentowanych epizodów dotyczył Medei, która pomaga Jazonowi w zdobyciu złotego runa, usypiając za pomocą *pharmaka* strzegącego je węża. Naczynia z tym toposem pojawiały się na terenach *Magna Graecia* około roku 450 p.n.e. Skąd zatem artysta zaczerpnął inspirację, skoro podobny motyw obecny jest dopiero u Apolloniosa z Rodos w wieku III p.n.e.? Na to pytanie próbował odpowiedzieć już Villamovitz, który słusznie doszedł do wniosku, że Apollonios musiał wzorować się na wcześniejszym dziele literackim. Badacz zaproponował *Lyde*, autorstwa Antymacha z Kolofonu⁹⁴³. Ten zachowany dzisiaj fragmentarycznie poemat powstał pod koniec V lub na początku IV w. p.n.e. Według scholiów do Apolloniosa z Rodos, wersja Aleksandryjczyka zgadzała się z Antymachem⁹⁴⁴. U obu poetów bowiem Jazon nie zabił węża strzegącego złote runo, jak mówiła wcześniejsza tradycja⁹⁴⁵, zamiast tego Medea jedynie zaczarowała i uśpiła potwora swoimi ziołami⁹⁴⁶.

Według Malcolma Bell'a, południowoitalskie wazy z motywem zdobycia złotego runa i uśpieniem węża, pojawiają się w czasach, gdzie *Lyde* mogło być powszechnie znane. Ponadto przedstawienia te różnią się od tych powstałych w V w. p.n.e., gdzie nie pojawia się Medea, natomiast Jazon zabijający węża⁹⁴⁷. Bell zwrócił również uwagę na pozostałe elementy, które występują na wazach, a następnie mają swoje odzwierciedlenie u Apolloniosa i mogą być zaczerpnięte od Antymacha: siedząca pozycja Medei, podobnie jak ma to miejsce na lukańskiej hydrii; gałązki jałowca, które trzyma w dłoni – jak na apulijskim kraterze wolutowym z St. Petersburga i Neapolu. Ponadto jej magiczny eliksir, którym uśpiła węża (pokazany na lukańskiej hydrii, kraterze wolutowym z Neapolu i St.

⁹⁴³ U. Vilamovitz-Moelendorf, *Helenistische Dichtung*, s. 231.

⁹⁴⁴ schol. A.R. 4.156.

⁹⁴⁵ Taką wersję podaje m.in. Pindar, zob. Pin. P. 4.221.

⁹⁴⁶ Antim. *Eleg.* fr. 63.

⁹⁴⁷ Na tondzie kyliksu wykonanego przez tzw. Malarza Durisa (ok. 480-470 r. p.n.e.) Jazon jest połykany przez węża (smoka?). Całej scenie przygląda się Atena, Muzeum Watykańskie 16545, LIMC Jason 32.

Petersburga). W końcu Argonauci uczestniczący w zdobyciu runa – na lukańskiej hydrii i kraterze wolutowym z Neapolu. Tym samym badacz pokusił się o stwierdzenie, że wymienione elementy mogły znajdować się w niezachowanych fragmentach *Lyde Antymacha*⁹⁴⁸.

Reasumując, powstanie nowego motywu z epizodami mitu o Medei na terenach *Magna Graecia* było uzależnione od pewnych czynników. Prawdopodobnie artyści musieli znać tradycję uwarunkowaną jakimś źródłem lub też źródłami literackimi, które nie przetrwały do naszych czasów. Słuszność ma być może Vilamovitz uznając, że malarze czerpiali inspirację z zachowanej dzisiaj fragmentarycznie elegii *Lyde Antymacha* z Kolofonu. Jednak z uwagi na fakt, że niewiele przetrwało z tego poematu, możemy jedynie przypuszczać, jakie epizody zawierał. Ponadto artyści działali na zlecenie klientów, którzy również mogli znać taki przekaz i chcieli, by został on przeniesiony na naczynie.

Okres, w którym powstały naczynie z południowej Italii to czas, kiedy mit o Medei był bardzo popularny w sztuce Hellady. Wraz z migracją helleńskich artystów, do *Magna Graecia* przeniosła się również moda na pewne podania. Jednak by nie powielać popularnych wątków, artyści sięgali po mniej znane wersje mitu lub odwzorowywali sceny z greckich tragedii, o których będzie mowa w kolejnym rozdziale.

Rozdział VI

Mit (Μῦθος) i tragedia (τραγῳδία) - Medea w attyckim i południowoitalskim malarstwie wazowym od II poł. V do końca IV w. p.n.e. Motywy ikonograficzne uwarunkowane wpływem tragedii.

Tworzący w VI i V w. p.n.e. tragediopisarze czerpali swoje inspiracje z mitów. Nie dziwi zatem fakt, że ich zainteresowanie skupiło się również na postaci Medei. Popularnym motywem były czary Medei tak jak u Ajschylosa w dramacie satyrowym *Mamki Dionizosa* (Διονύσου τροφοί)⁹⁴⁹, gdzie Kolchijka wykorzystała swoją znajomość sztuki magicznej, aby odmłodzić tytułowe piastunki Dionizosa oraz ich mężów, gotując ich w kotle⁹⁵⁰. Sztuka zatem nawiązywała w sposób pośredni do wydarzeń w Jolkos, gdzie Medea przyczyniła się do śmierci Peliasa⁹⁵¹.

⁹⁴⁸ M. Bell, *A Coptic Jason Relief*, s. 48.

⁹⁴⁹ Na temat innych sztuk, nawiązujących do mitu o Argonautach, zob. Rozdział I.

⁹⁵⁰ Eur. *Med.* Argum.; schol. in Ar. *Eq.* 1321; A. Lesky, *Tragedia grecka*, Kraków 2006, s. 167.

⁹⁵¹ Por. Rozdział III.

Sofokles z kolei wystawił *Kolchides* (Κολχίδες), które opowiadały o wyprawie Argonautów po złote runo⁹⁵² oraz śmierci Apsyrtosa⁹⁵³. W *Rizothomoi* (ΡΙΖΟΘΟΜΟΙ) tragiczny wykorzystał topos śmierci Peliasa⁹⁵⁴. *Skythai* (Σκυθαί) mówiły zaś o Mede i Argonautach, którzy ze złotym runem schronili się u Scytów. Nie można zapomnieć również o sztuce Sofoklesa – *Aigeus* (Αἰγεύς), która prawdopodobnie nawiązywała do wątku ateńskiego⁹⁵⁵. Kolejny z dramatopisarzy – Eurypides – przeszedł do historii literatury jako innowator i znawca ludzkiej duszy (*physis*). W swojej twórczości starał się odpowiedzieć na pytanie, co kieruje ludźmi w ekstremalnych sytuacjach i w jaki sposób ludzkie namiętności mają wpływ na podejmowanie takich a nie innych decyzji⁹⁵⁶. Jako pierwszy z tragicznych pokazał motyw Erosa na ateńskiej scenie⁹⁵⁷, rozumianego jako *pathos*, który odstąpił dychotomiczną naturę reprezentowanych przez niego uczuć⁹⁵⁸. Tragedie Eurypidesa cechowała również nowatorska interpretacja i ujęcie bohaterów w opowieściach mitologicznych.

Zdaniem Wernera Jaegera *tragik nie patrzył na nich oczami mitu, dla którego wszystko nikło w blasku bohaterskiej aureoli ich mężów, ocenianych jedynie wedle ich czynów rycerskich i sławy*⁹⁵⁹. Jadwiga Czerwińska słusznie zauważyła, że nadając nowe znaczenie starym mitom i oddając głos kobietom, wykreował ich całkiem nowe wizerunki. Tragedie Eurypidesa bowiem pozwoliły ówczesnym widzom spoglądać na konflikty, wojny i zdrady nie oczami mężczyzn a kobiet, które ponosiły konsekwencje czynów swoich braci, mężów czy ojców⁹⁶⁰. Mimo popularności sztuk Ajschylosa i Sofoklesa to właśnie dzieła Eurypidesa wywarły znaczący wpływ zarówno na sztukę jak i późniejszą literaturę – nie tylko tę starożytną, ale i współczesną⁹⁶¹.

⁹⁵² S. TGF fr. 312 = schol. A.R. 3.1040.

⁹⁵³ S. TGF fr. 319 = schol. A.R. 4.228.

⁹⁵⁴ S. TGF 446 = Erot. 108.8.

⁹⁵⁵ S. TGF fr. 18-22.

⁹⁵⁶ J. Czerwińska, *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa. Tragedia i Tragikomedia*, Łódź 2013, s. 31.

⁹⁵⁷ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, Warszawa 1994, s. 117.

⁹⁵⁸ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, s. 117.

⁹⁵⁹ W. Jaeger, *Paideia*, Warszawa 2001, s. 434.

⁹⁶⁰ J. Czerwińska, *Innowacje mitologiczne*, s. 35.

⁹⁶¹ Niemal przez wszystkie lata po wystawieniu tragedii Eurypidesa, aż do czasów współczesnych, dzieła tego wielkiego tragicznego wzorowane były na jego dramatach. Wystarczy wspomnieć tu m.in. *Medeę* Seneki czy *Medeę* Drakontiusza. We współczesnych czasach powstało wiele dzieł, które nawiązywały w sposób pośredni lub bezpośredni do sztuki *Medea*, takie jak *Medea* wyreżyserowana przez Pasoliniego w roku 1969 czy *Medea: Stimmen* Christy Wolf z 1996 r. Naturalnie są to niejedyny przykłady odwołania do greckiej tragedii. Oprócz *Medei* nawiązywano również do innych dramatów Eurypidesa, takich jak *Trojanki* czy *Bachantki*. Na temat recepcji tych dzieł w twórczości współczesnych artystów, zob. m.in. M. Choi, *Revision of Euripides' Tragedies by Contemporary Women Playwrights*, Ohio 2013 (dysertacja w zbiorach The Ohio State University). Na temat recepcji sztuki *Medea* w czasach antycznych, zob. D. Mastronarde (ed.), *Euripides*, s. 64-66; R.L. Hunter (ed.), *Eubulus: The Fragments*,

Eurypides zadebiutował w roku 455 p.n.e. tetralogią⁹⁶². W jej skład wchodziły *Peliades* (Πελιδες), opowiadające o córkach Peliasa, które przekonane przez Medeę, że można przywrócić komuś młodość i siły witalne, zabiły swojego ojca, ćwiartując go i wrzucając do kotła⁹⁶³. Tragik napisał również dramat Αιγες, zachowany dziś fragmentarycznie⁹⁶⁴. Jak do tej pory data wystawienia tej tragedii jest trudna do ustalenia. Wielu badaczy bowiem jest zdania, że należałoby ją umiejscowić przed inscenizacją *Medei*, tzn. około roku 455 p.n.e. lub też 440 r. p.n.e.⁹⁶⁵

Po raz trzeci tragik odniósł się do mitu o Medei w sztuce zatytułowanej jej imieniem. Wystawienie tragedii miało miejsce w roku 431 p.n.e. na Wielkich Dionizjach w Atenach⁹⁶⁶. *Medea* powszechnie uważana jest za pierwsze zachowane źródło, w którym Kolchijka bezpośrednio przyczyniła się do śmierci swoich dzieci, co uczyniło z jej postaci paradygmat matki morderczyni – παιδολειτουργ⁹⁶⁷. Akcja sztuki została umieszczona w Koryncie. Według Albina Leskiego przedstawione w *Medei* wydarzenia miały swój początek w starej legendzie kultowej, której treść dotyczyła *niezamierzonego mordu* (φόνος ἀκοῦσιος), popełnionego przez Medeę w korynckiej świątyni Hery Akraia, gdzie czarodziejka próbowała uczynić swoje dzieci nieśmiertelnymi⁹⁶⁸. Jednak to nie dawny rytuał, a zbrodnia przeciw naturze i jej

Cambridge 1983. Natomiast na temat współczesnych recepcji, zob. F. Hall-Macintosh, O. Taplin (ed.), *Medea In Performance, 1500-2000*, Oxford 2000.

⁹⁶² A. Lesky, *Tragedia*, s. 330.

⁹⁶³ E. TGF fr. 601-616.

⁹⁶⁴ E. TGF fr. 1-13. Tytuł sztuki wymieniony jest w scholium do *Medei* Eurypidesa, zob. schol. Eur. *Med.* 167.

⁹⁶⁵ T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, s. 79; I. Worthington, *The Ending of Euripides's*, s. 504.

⁹⁶⁶ Data wystawienia tragedii Eurypidesa została ustalona na podstawie średniowiecznych manuskryptów, poświęconych *Medei*. Sztuka poprzedzona jest w nich *hypothesis*, zwaną także „wprowadzeniem” Arystofanesa Gramatyka (znanego także jako Arystofanes z Bizancjum, żyjący w III lub II w. p.n.e.), który pisze, że *Medea* „została wystawiona w czasie panowania archonta Fytodorosa, w pierwszym roku 87 Olimpiady”, którym był rok 431 p.n.e., zob. D.L. Page, *Euripides*, s. 53-55. Z przekazów Arystofanesa z Bizancjum wiemy, że Eurypides zdobył trzecią nagrodę za *Medeę*, *Filokteta*, *Diktysa* i dramat satyrowy *Theristai*, który nie został zachowany do naszych czasów. Pierwszą nagrodę otrzymał Euforion, natomiast drugą Sofokles, zob. D.L. Page, *Euripides*, s. 53-55.

⁹⁶⁷ Anonimowe *hypothesis* do sztuki Eurypidesa mówi, że tragik zapożyczył motyw dzieciobójstwa z tragedii Neofrona o tym samym tytule, która powstała w V w. p.n.e. Za tą kwestią opowiada się także Dikajarchos w *Bios Ellados* (*Życie Grecji*) oraz *Hypomnemata* Arystotelesa. Ponieważ wersja Eurypidesa jest najwcześniejszym, zachowanym źródłem literackim, w którym obecny jest ten motyw, przypisuje się go greckiemu tragikowi. Zob. D.L. Page, *Euripides*, s. 32-36; E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, s. 137-139; D. Boedeker, *Becoming Medea*, s. 127. Dyskusję na temat Neofrona i Eurypidesa podjęli także: A. N. Michelini, *Neophron and Euripides*, s. 115-135; B. Manuwald, *Der Mord an den Kindern*, s. 27-61. Z kolei u Diogenesa Laertiosa i w *Liber Suda* (pod hasłem Neofron) panuje przekonanie, że sztuka Eurypidesa *Medea* w całości jest dziełem Neofrona, zob. D.L. II.134; παιδολειτουργ – dzieciobójczyni, zob. Eur. *Med.* 849; Anth. Pal. 4.138.

⁹⁶⁸ A. Lesky, *Tragedia*, s. 343-344. Na temat epizodu w przybytku Hery Akraia, zob. *Korinthiaca* EGF fr. 3; Paus. 2.3.10-2.3.11. W końcowych wersach sztuki, *Medea* zwraca się do Jazona mówiąc, że zamierza

przyczyny stanowiły treść dramatu, czyniąc z niego tragedię zemsty⁹⁶⁹. Akt rewanżu został w sztuce przedstawiony nie jako samoczynne działanie, a rezultat długiej walki toczącej się w duszy protagonistki pomiędzy nienawiścią do męża, a miłością do własnych dzieci⁹⁷⁰. Czyniąc z Medei *dramatis personae*, Eurypides ukazał Medeę jako kobietę, której *physis* (φύσις) ogarnięta była dwoma sprzecznymi uczuciami⁹⁷¹. Wizerunek Medei w sztuce został wykreowany niezwykle starannie. Uwagę widzów przykuwała siła i determinacja postaci, a także okrucieństwo jej czynów. Ponadto sam fakt, że zbrodnia Medei nie tylko nie została ukarana, ale i w pewnym stopniu także zaakceptowana przez bogów (Helios zesłał czarodziejce rydwan zaprzężony w skrzydlate smoki, by mogła uciec przed gniewem Ajzonidy i Koryntyjczyków), był dla ówczesnego Greka czymś niewyobrażalnym i szokującym. W ciekawy i zarazem innowacyjny sposób został przedstawiony także Jazon. Dotychczas ukazywany był jako heros w blasku swojej chwały i czynów⁹⁷². W dramacie natomiast, bohater został odheroizowany, a jego osoba stanowiła jedynie „tło”, dla kontrastującej z nim postacią Medei⁹⁷³.

Morderstwo popełnione na własnych dzieciach, to niejedyny nowatorski motyw, który został wprowadzony do sztuki przez Eurypidesa. Kolejnym z nich był rydwan Heliosa zaprzężony w skrzydlate smoki, na którym Medea uciekła po dokonaniu zbrodni⁹⁷⁴. Nie można zapomnieć także o scenie przyniesienia darów Kreuzie, będących przyczyną śmierci jej, jak i Kreona.

pochować swoje dzieci w sanktuarium Hery Akraia i ustanowić tam kult na ich cześć, zob. Eur. *Med.* 1328-1332. W sztuce odnosi się to do kultu grobów potomków Medei w Koryncie, zob. Zen. 1.27; A. Lesky, *Tragedia*, s. 344; M.P. Nilsson, *Griechische Feste von religio ser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig 1906, s. 58. Dyskusje na temat kultu dzieci Medei w Koryncie podjęła m.in. S. Ihl Johnston, *Medea and the cult*, s. 44-70.

⁹⁶⁹ Choć jak zasugerował A. Lesky, na końcu sztuki Eurypides porzuca nową adaptację mitu, która zawiera interpretację ludzkich problemów i powraca do istniejącego kultu, gdzie tragedia stanowi jego przyczynę, zob. A. Lesky, *Tragedia*, s. 344.

⁹⁷⁰ S. Stabryła, *Antologia tragedii greckiej. Ajschylos, Sofokles, Eurypides*, Kraków 1989, s. 361.

⁹⁷¹ Medea w tragedii jest także barbarzyńką, która pochodzi z bardzo odległego i egzotycznego miejsca (Kolchida, dzisiejsza Gruzja). Ponadto jest kobietą, posiadającą magiczną wiedzę. Szerzej na ten temat zob., R. Scodel, *An introduction to Greek Tragedy*, New York 2010, s. 121-125. Według Lory Holland, kolchijka czarodziejka ukazana jest również jako Alastor (czyli duch zemsty). Badaczka uznała, że jest ona wcieleniem przekleństwa rodu Jazona, zob. L. Holland, *Pas domos erroi: Myth and Plot in Euripides „Medea”*, TAPA 133 (2003), s. 255-279.

⁹⁷² Analizy postaci Jazona podjął się m.in. K. von Fritz, *Antike und moderne Tragödie: Neun Abhandlungen*, Berlin 1962. Z kolei Hermann Rohdich widzi w Jazonie ideę sofistyczno-intelektualnego panowania nad światem, która została przeniesiona na scenę właśnie poprzez jego postać, zob. H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie: Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg 1968, s. 58.

⁹⁷³ J. Czerwińska, *Innowacje mitologiczne*, s. 34.

⁹⁷⁴ D. Mastronarde (ed.), *Eurypides*, s. 37. Na temat końcowej sceny pisze także: M.P. Cunningham, *Medea ἀπομήχανης*, CPhil. 44 (1954), s. 151.

Autorzy starożytni, tacy jak Ferekydes czy Sofokles sugerowali, że to właśnie na ziemi attyckiej narodziły się innowacje w przedstawieniu Medei, które miały miejsce w II poł. V w. p.n.e.⁹⁷⁵ Zmiany te nastąpiły najpierw w literaturze, a następnie odbiły się echem w malarstwie wazowym. To tym innowacyjnym przedstawieniom uwarunkowanym tragediami Eurypidesa został poświęcony ostatni rozdział dysertacji.

Wybór takiego tematu wybrałam nieprzypadkowo, bowiem omówione w nim wazy stanowią najlepszy i najlepiej udokumentowany przykład czerpania przez artystów inspiracji z teatru greckiego, który przeżywał w V w. p.n.e. swój rozkwit. Jako pierwsze zostaną zaprezentowane naczynia z motywem, który nawiązuje do tragedii *Aigeus*. W przeważającej części są to wazy o attyckiej proveniencji. Jedynie jedna z nich została wykonana w rodzimych warsztatach południowej Italii. Z uwagi na fakt, że podzielam teorię Franka Brommera i Sourvinou-Inwood odnośnie przedstawień kobiety z *oinochoe* i *phiale*, która identyfikowana jest przez badaczy jako Medea, omówię wazy z motywem Tezeusza prowadzącego byka, przed którym ucieka kobieta trzymająca w dłoniach wspomniane atrybuty. Niektóre z tych reprezentacji zawierają różnicę, bowiem na kilku wazach artysta nie namalował Aigeusa⁹⁷⁶. Z kolei w drugim podrozdziale skupię się na malarstwie wazowym, które w sposób pośredni lub bezpośredni nawiązuje do sztuki Eurypidesa *Medea*.

6.1. Medea jako królowa Aten – czyli czarodziejka, Tezeusz, byk i Aigeus. Malarstwo attyckie i południowoitalskie.

Mit mówiący o Medei, jako królowej Aten i jej późniejsze wygnanie, obecne były już w źródłach literackich od początków V w. p.n.e. Herodot wspominał bowiem nie tylko o etymologii Medów, którzy mieli przyjąć swoją nazwę od imienia Medei i jej syna ze związku z Aigeusem - Medeosa, ale o pobycie Kolchijki w Atenach, skąd przybyła ona do Persji⁹⁷⁷. Jak już wspomniałam na początku rozdziału, kolejne odniesienie do tego epizodu pojawia się w zachowanej dziś fragmentarycznie sztuce Sofoklesa *Aigeus*⁹⁷⁸. Eurypides również wykorzystał podobny topos w swoim *Aigeusie*. Dokładna treść tych sztuk nie jest znana, jednak Thomas Webster zrekonstruował wydarzenia, które mogły się w nich

⁹⁷⁵ Pherec. FHG III fr. 32; S. TGF fr. 343.

⁹⁷⁶ F. Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982, s. 30-31; Ch. Sourvinou-Inwood, *Theseus as son and stepson. A tentative illustration of Greek mythological mentality*, London 1989.

⁹⁷⁷ Hdt. 7.62. Po ucieczce z Koryntu Medea udała się do Egeusza, któremu urodziła syna - Medeosa. Kraina Ariów została przez niego podbita, a następnie nazwana Medią - od imienia jego i jego matki.

⁹⁷⁸ F. Brommer, *Theseus*, s. 27.

rozgrywać⁹⁷⁹. Po ucieczce z Koryntu Medea znalazła schronienie u władcy Aten Egeusza, którego poślubiła. Kiedy jego syn Tezeusz powrócił do domu ojca, Medea przekonała męża, który nie rozpoznał syna, by wysłał go do zgładzenia byka maratońskiego, mając nadzieję, że zginie. Jednak gdy heros powrócił szczęśliwie ze zdobyczą, czarodziejka usiłowała go otruć za pomocą magicznego eliksiru. Egeusz w porę rozpoznał syna i wytrącił mu z rąk podaną przez jego żonę truciznę⁹⁸⁰. Medea natomiast została wygnana z Aten⁹⁸¹.

Motyw Tezeusza i byka maratońskiego pojawia się w malarstwie wazowym około roku 540 p.n.e.⁹⁸² Bohater zazwyczaj przedstawiany był z maczugą, kiedy prowadzi byka. Dość często w tych reprezentacjach pojawia się również kobieta, która od około roku 450 p.n.e. trzyma w dłoniach *oinochoe* i *phiale*⁹⁸³. Z kolei między 430 a 425 r. p.n.e. kobieta ubrana jest niekiedy w orientalny strój⁹⁸⁴.

W tym podrozdziale przeanalizuję prezentacje na malarstwie wazowym, przedstawiające epizod z bykiem maratońskim w Atenach oraz ponowne przybycie Tezeusza i próbę jego otrucia przez Medę.

Attycki, czerwonofigurowy krater kolumnowy, tzw. Malarz Deepdene, ok. 460 – 450 r. p.n.e., Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus. Archäologisches Museum der Universität, Münster, Niemcy.

Pierwszym przedstawionym naczyniem z motywem Medei nawiązującym do epizodu w Atenach jest czerwonofigurowy krater kolumnowy o attyckiej proveniencji. To wysokie na 38,6 cm oraz szerokie na 32 cm naczynie datuje się na lata 460-450 p.n.e.⁹⁸⁵ Klaus Stähler przypisał jego wykonanie tzw. Malarzowi Deepdene⁹⁸⁶. Według Beazley'a działalność tego artysty można datować na lata 480 – 450 p.n.e. Z kolei swój przydomek

⁹⁷⁹ A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, s. 72.

⁹⁸⁰ Według wersji Apollodora Aigeus rozpoznał syna dzięki mieczowi, który ten trzymał w ręku, zob. Apollod. *Epit.* 1.5-6; Plut. *Thes.* 12.2.3.

⁹⁸¹ Nieco wyjaśnienia na temat prawdopodobnych początków sztuki dostarcza nam *Medea* Eurypidesa, w której autor zawarł rozmowę Kolchijki z władcą Aten, zob. Eur. *Med.* 716-717; schol. Eur. *Med.* 167. Samą treść sztuki wspomina również Plutarch, zob. Plu. *Thes.* 12.2.-3; Stob. *Flor.* 271, 389.

⁹⁸² Th. Carpenter, *Art and Myth*, s. 162; B. Shefton, *Herakles and Theseus on a Red-figured Louterion*, *Hesperia* 31 (1962), s. 349.

⁹⁸³ We wcześniejszych reprezentacjach Tezeusz pojawia się w momencie, kiedy prawdopodobnie przybywa do Aten, tak jak na *pelikai* z Londynu i Hamburga, datowanych odpowiednio na 470 i 460 r. p.n.e. Po jego lewej stronie stoi kobieta trzymająca *oinochoe* i *phiale*, natomiast po prawej mężczyzna, którego można identyfikować jako Aigeusa, zob. LIMC *Theseus* 163, 164.

⁹⁸⁴ K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich 1988, s. 266.

⁹⁸⁵ <http://www.museumdigital.de/westfalen/index.php?t=objekt&suinin=2&suinsa=17&oges=37> (dostęp 15.08.2016).

⁹⁸⁶ K. Stähler, *Heroen und Götter der Griechen*, Münster 1980, s. 35-36, nr 21.

zawdzięcza on lokacji, w której zostało znalezione jedno z jego naczyń⁹⁸⁷. Obecnie krater znajduje się w zbiorach Archäologisches Museum der Universität w Münster⁹⁸⁸ (fot. 94)⁹⁸⁹.



94. Atticki, czerwonofigurowy krater kolumnowy, strona (A), tzw. Malarz Deepdene, ok. 460 – 450 r. p.n.e., *Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus*. Archäologisches Museum der Universität, Münster, Niemcy.

Centrum kompozycji brzuska strony (A) stanowi postać młodzieńca o bosych stopach ubranego w *chitoniskos*. Nad jego głową znajduje się maczuga oraz *pilos*. Lewą ręką trzyma za jeden z byczych rogów, prawą natomiast pęt, na którym prowadzi opierające się zwierzę. Obie postacie zmierzają w prawą stronę, gdzie znajduje się uciekająca kobieta. Ubrana jest w długi drapowany chiton i zarzucony na niego himation. Lewą dłoń ma podniesioną do góry, jakby chciała powiedzieć, że już odchodzi. Po lewej stronie znajduje się mężczyzna ubrany w drapowany chiton i himation. W prawym ręku trzyma berło, symbolizujące królewskie pochodzenie. Jego podeszły wiek zdradzają białe włosy i broda. Scena flankowana jest po obu stronach podwójnym motywem liści bluszczu (fot. 95).

O ile interpretacja męskich postaci na czerwonofigurowym kraterze jest jednoznaczna, o tyle postać kobieca budzi wątpliwości naukowców. Badacze są ze sobą

⁹⁸⁷ ARV² 498-501.

⁹⁸⁸ Nr inw. 714; LIMC Theseus 200; BAD 10216.

⁹⁸⁹ Bibliografia do fotografii, zob. B. Korzus, (ed.), *Griechische Vasen*, s. 216-217, fot. 86; C. Servadei, *La figura di Theseus nella ceramica Attica, Iconografia e iconologia del mito nell' Atene arcaica e classica*, Bologna 2005, s. 78, fot. 30.

zgodni, że artysta przedstawił po lewej stronie Aigeusa⁹⁹⁰. Z kolei młodzieniec prowadzący byka, identyfikowany jest z Tezeuszem, którego można rozpoznać po jego atrybutach: maczudze i hełmie typu *pilos*, które były powszechne dla tego herosa w okresie powstania naczynia⁹⁹¹.



95. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru kolumnowego, strona (A), tzw. Malarz Deepdene, ok. 460 – 450 r. p.n.e., *Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus*. Archäologisches Museum der Universität, Münster, Niemcy.

Natomiast według Bernarda Korzusa kobieta to zaskoczona obecnością byka służącą, która przed nim ucieka⁹⁹². Przeciwniczką tej teorii jest Niels, która zinterpretowała ją jako wygnaną z Aten Medeę⁹⁹³.

Przychylam się do tezy Niels, z uwagi na analogiczne przedstawienia w malarstwie wazowym, gdzie układ kompozycyjny ma podobną konfigurację, a uciekająca kobieta identyfikowana jest z kolchijską czarodziejką. Mam tu na myśli chociażby czerwonofigurowy krater dzwonowaty z Bolonii, datowany na ok. 440 r. p.n.e., który zostanie omówiony w dalszej części rozdziału. Choć w przypadku tego naczynia kobieca postać nie trzyma w dłoniach *phiale* i *oinochoe* – atrybutów przypisywane w pewnym momencie Medei, to nie możemy wykluczyć, że w pierwotnej wersji czarodziejka nie zamierzała otruć Tezeusza, a jedynie doprowadzić do jego śmierci poprzez wysłanie go

⁹⁹⁰ Za taką interpretacją opowiada się m.in. C. Servadei, *La figura di Theseus*, s. 78, LIMC Theseus 200, B. Korzus (ed.), *Griechische Vasen*, s. 216-217, K. Stähler, *Heroen und Gotter*, s. 76.

⁹⁹¹ Dyskusję na temat przedstawień Tezeusza i jego związku z Heraklesem, zob. B. Shefton, *Herakles and Theseus*, s. 347-348.

⁹⁹² B. Korzus (ed.), *Griechische Vasen*, s. 216.

⁹⁹³ LIMC Theseus 200.

przeciwko bykowi maratońskiemu⁹⁹⁴. Tym samym atrybuty symbolizujące próbę otrucia niekoniecznie musiały być na początku obecne w sztuce.

Taką wersję mitu podaje m.in. Pierwszy Watykański Mitograf⁹⁹⁵ oraz Apollodor w *Epitome*:

Μήδεια δὲ Αἰγεί τὸτε συνοικοῦσα ἐπεβούλευσεν αὐτῷ, καὶ πείθει τὸν Αἰγέα φυλάττεσθαι ὡς ἐπίβουλον αὐτῷ. Αἰγεὺς δὲ τὸν ἴδιον ἀγνοῶν παῖδα, δείσας ἔπεμψεν ἐπὶ τὸν Μαραθῶνιον ταῦρον⁹⁹⁶.

Medea zaś będąc poślubiona z Aigeusem, poczęła spiskować przeciwko niemu (Tezeuszowi) i namówiła Aigeusa, aby ten uznał go za zdrajcę. Aigeus zaś nie rozpoznał syna, obawiał się (go) i wysłał na byka maratońskiego, przeł. J. Dworniak.

Nie można również wykluczyć, że artysta zaczerpnął inspirację z tragedii Sofoklesa, *Aigeus*, jednak dokładniejsza analiza tego zagadnienia jest utrudniona, bowiem treść sztuki zachowała się jedynie we fragmentach. Teorię o przedstawieniu Medei, mimo braku jej późniejszych atrybutów, głoszą wspomniani już Brommer oraz Sourvinou-Inwood⁹⁹⁷.

Attycki czerwonofigurowy kalyx-krater, Grupa Polignota, ok. 440 – 430 p.n.e., Lokris, Tezeusz przyprawdzający byka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus, Metropolitan Museum of Art, Nowy York.

Kolejne z analizowanych naczyń – czerwonofigurowy *kalyx*-krater o attyckiej proveniencji nawiązuje tematem do poprzedniego, jednak zawiera istotną różnicę. Zostało wykonane ok. 440 – 430 r. p.n.e., a znaleziono je w Lokris. Beazley przypisał jego autorstwo malarzowi związanemu z Grupą Polignota działającą w II poł. V w. p.n.e.⁹⁹⁸ W roku 1956 poprzez Fundację Fletcher’a naczynie trafiło do zbiorów Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku, gdzie znajduje się do dzisiaj⁹⁹⁹ (fot. 96).

⁹⁹⁴ B. Shefton, *Medea at Marathon*, AJA 60 (1956), s. 160.

⁹⁹⁵ Myth. Vat. 1.48.

⁹⁹⁶ Apollod. *Epit.* 1.5.

⁹⁹⁷ F. Brommer, *Theseus*, s. 30-31; Ch. Sourvinou-Inwood, *Theseus*, s. 56.

⁹⁹⁸ ARV² 1033-1064; 1679-1680; Addenda² 2155-2158; Paralipomena 442-46. Szerzej na temat samego Polignota, zob. m.in. S.B. Mathesos, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Wisconsin 1995.

⁹⁹⁹ Nr inw. 56.171.48; ARV 682. 6; ARV² 1057.104; Paralipomena 445; ARFH II, I64; LIMC Aigeus 6, LIMC Theseus 203.



96. Attycki czerwonofigurowy *kalyx*-krater, strona (A), Grupa Polignota, ok. 440 – 430 p.n.e., Lokris, *Tezeusz przyprawdzający byka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus*, Metropolitan Museum of Art, Nowy York.

Kompozycja na brzuścu jest niemal identyczna jak na poprzednim naczyniu, jednak zawiera kilka różnic. W centrum artysta umieścił nagiego młodzieńca. Jego jedynym odzieniem jest zarzucony na plecy *petasos*. Na piersi ma zawieszoną pochwę z mieczem - na przedstawieniu widoczna jest jedynie głownia z trzpieniem i fragment dolnej części pochwy. Na głowie spoczywa mu wieniec z gałęzi oliwnych. W prawej dłoni trzyma maczugę natomiast lewą jeden z rogów byka, którego prowadzi na lince. Linka przewiązana jest wokół lewej przedniej i lewej tylnej nogi oraz wokół jąder zwierzęcia. Zarówno byk jak i młodzieniec, zmierzają w prawą stronę ku cofającej się młodej kobiecie ubranej w długi chiton upięty na ramionach. Pochyłe linie, którymi zaznaczono draperie szaty, wyrażają ruch noszącej je postaci¹⁰⁰⁰. Kosmyk jej kręconych włosów wystaje spod czepca zwanego *sakkos* (?). W lewej dłoni kobieta trzyma *phiale*, natomiast w prawej *oinochoe*. Z kolei po lewej stronie, tuż za bykiem, znajduje się mężczyzna wsparty na lasce, ubrany w chiton upięty na jednym ramieniu. Włosy i brodę mężczyzny zaznaczono białą farbą, co ma wyrażać jego podeszły wiek, podobnie jak laska, na której się wspiera¹⁰⁰¹. Dół sceny zamyka meander z naprzemiennie ułożonym ornamentem krzyżowym wpisanym w kwadrat (fot. 97).

¹⁰⁰⁰ Na temat przedstawień draperii szat w różnych okresach, zob. G.M. Richter, *Attic Red-figure Vases*.

¹⁰⁰¹ Por. przedstawienia Peliasa z Rozdziału III, gdzie zaznaczono podobnie jego wiek.



97. Detal z attyckiego czerwonofigurowego *kalyx*-krateru, strona (A), Grupa Polignota, ok. 440 – 430 p.n.e., Lokris, *Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus*, Metropolitan Museum of Art, Nowy York.

Artysta przedstawił tutaj Tezeusza, który przyprowadził byka maratońskiego. Za plecami herosa znajduje się Aigeus – jego ojciec. Taka jest interpretacja męskich postaci znajdujących się na kraterze, co do której naukowcy są zgodni¹⁰⁰². Jednak postać kobieca również i w tym wypadku, jest problematyczna. Shefton stwierdził, że pierwotnie w ten sposób przedstawiano lokalną nimfę¹⁰⁰³. Podobnego zdania był Webster, jednak zauważył, że w późniejszym okresie, prawdopodobnie w związku z wystawieniem eurypidesowego *Aigeusa*, artyści dodali *phiale* i *oinochoe* jako atrybuty Medei, która próbowała otruć Tezeusza¹⁰⁰⁴. Tym samym Webster doszedł do wniosku, że ukazano tutaj Medę¹⁰⁰⁵.

Attycka czerwonofigurowa amfora szyjowa, Grupa Polignota, ok. 440 r. p.n.e., Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten i Medea (?), Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel, Szwajcaria.

Znajdująca się obecnie w zbiorach Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, w Basel czerwonofigurowa amfora szyjowa (44 cm wys.) o attyckiej proveniencji została wykonana ok. roku 440 p.n.e.¹⁰⁰⁶ Podobnie jak poprzednie naczynie, swoim stylem nawiązuje do artysty z Grupy Polignota¹⁰⁰⁷ (**fol. 98**).

W centralnym punkcie kompozycji, na brzuscu, umieszczono scenę figuralną, w której dominuje obraz nagiego młodzieńca prowadzącego byka. Na lewym ramieniu młodego mężczyzny spoczywa zarzucona chlamida, u boku natomiast schowany w pochwie

¹⁰⁰² Por. przyp. 989.

¹⁰⁰³ B. Shefton, *Herakles and Theseus*, s. 159.

¹⁰⁰⁴ T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, s. 79-80.

¹⁰⁰⁵ A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustration of Greek*, s. 72, III. 3.1. E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 25.

¹⁰⁰⁶ Nr inw. LU 54; Addenda² 323; Paralipomena 445.111BIS; LIMC Theseus 204; BAD 276089.

¹⁰⁰⁷ Paralipomena 445.111.

miecz. Prawą dłoń, w której spoczywa maczuga, ma podniesioną do góry, co było typowym przedstawieniem Tezeusza w tym okresie¹⁰⁰⁸. Na głowie młodzieńca widnieje hełm typu *pilos*. Po prawej stronie znajduje się kobieta trzymająca w dłoniach *oinochoe* i *phiale*, która zdaje się uciekać. Ubrana jest w długi chiton spięty na ramionach, na głowie zaś ma przepaskę. Scenę od dołu zamyka meander naprzemiennie ułożony z motywem krzyżowym (fot. 99).



98. Attycka czerwonofigurowa amfora szyjowa, Grupa Polignota, ok. 440 r. p.n.e., *Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten i Medea (?)*, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel, Szwajcaria.



99. Detal z czerwonofigurowej amfory szyjowej, Grupa Polignota, ok. 440 r. p.n.e., *Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten i Medea (?)*, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel, Szwajcaria.

¹⁰⁰⁸ Por. B. Shefton, *Herakles and Theseus*, s. 159.

Artysta w tym przypadku ponownie przedstawił Tezeusza, który przyprowadził do Aten byka maratońskiego oraz uciekającą przed nim kobietę. Lullies podaje taką właśnie interpretację¹⁰⁰⁹. Podobnie uważa Niels, która wskazuje jedynie na przedstawienie jakiejś kobiety niosącej *oinochoe* i *phiale*¹⁰¹⁰. Z kolei w BAD widnieje informacja, że jest to prawdopodobne przedstawienie Medei¹⁰¹¹, co uważam za słuszną tezę z uwagi na pozostałe przedstawienia oraz atrybuty kobiety.

Attycki czerwonofigurowy krater kolumnowy, tzw. Malarz Hefajstosa, ok. 440 r. p.n.e., Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?) z phiale i oinochoe, Sevres, Musee Ceramique, Francja.

Podobne przedstawienie widnieje na czerwonofigurowym kraterze kolumnowym o attyckiej proveniencji datowanym na ok. 440 r. p.n.e. Na podstawie unikalnego stylu artysty Beazley przypisał wykonanie naczynia tzw. Malarzowi Hefajstosa, którego działalność datuje się na lata 460 – 430 p.n.e.¹⁰¹² Obecnie krater znajduje się w zbiorach Musee Ceramique w Sevres¹⁰¹³ **(fot. 100)**.

Scena na brzuścu nawiązuje układem kompozycyjnym do poprzednich. W jej centrum namalowano nagiego młodzieńca prowadzącego byka. Na lewym ramieniu ma przerzuconą chlamidę. Na plecach spoczywa zawieszony na szyi *petasos* a u boku pochwa z mieczem. Na głowie ma wieniec laurowy. W prawej dłoni trzyma maczugę, a lewą róg byka. Po prawej stronie znajduje się kobieca postać, ubrana w chiton upięty na ramionach. Na głowie ma *kekryphalos* (κεκρόφαλος), a w dłoniach *oinochoe* i *phiale*. Scena flankowana jest po bokach podwójnym pasem liści bluszczu **(fot. 101)**.

¹⁰⁰⁹ R. Lullies, *Halsamphora mit Strickhenkeln*, [w:] *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I*, Basel 1984, s. 149-153.

¹⁰¹⁰ LIMC Theseus 204.

¹⁰¹¹ BAD 276089.

¹⁰¹² Beazley nadał temu artyście taki przydomek na podstawie przedstawienia powracającego Hefajstosa na kraterze z Neapolu. Malarz ten był jednym z ostatnich przedstawicieli Manierystów i specjalizował się w ozdabianiu dużych waz takich jak krater, zob. ARV² 1113-1116; Th. Mannack, *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting*, Oxford 2001, s. 33-36.

¹⁰¹³ Nr inw. 3; ARV² 1115.16; CVA Sevres 37, tabl. 548, 19.1-5; LIMC Theseus 205; BAD 214742.



100. Attycki czerwonofigurowy krater kolumnowy, tzw. Malarz Hefajstosa, ok. 440 r. p.n.e., *Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?) z phiale i oinochoe*, Sevres, Musee Ceramique, Francja.



101. Detal z attyckiego czerwonofigurowego krateru kolumnowego, tzw. Malarz Hefajstosa, ok. 440 r. p.n.e., *Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?) z phiale i oinochoe*, Sevres, Musee Ceramique, Francja.

Pierwsze interpretacje powyższego naczynia pojawiły się w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. Już Dubois-Maisonneuve zauważył, że artysta przedstawił tutaj Tezeusza prowadzącego byka maratońskiego, którego zamierzał złożyć w ofierze w świątyni Apolla. Kobięcą postać z kolei badacz zinterpretował jako przestraszoną kapłankę tegoż przybytku¹⁰¹⁴. Natomiast Henry Prévost de Longpérier dał dwie możliwe interpretacje: jako Tezeusza prowadzącego byka maratońskiego, który ma zostać złożony

¹⁰¹⁴ M. Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases antiques d'argile peints, vulgairement appelés Etrusques: accompagnée d'une collection des plus belles formes, ornées de leurs peintures; suivie de planches la plupart inédites pour servir de supplément aux différentes recueils de ces monuments*, Paris 1817, s. 9, tabl. XIII. 3; A. Brongniart, D.D. Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris 1845, s. 99 nr 12, tabl. 28.13.

w ofierze Apollonowi delfijskiemu lub jako poświęcenie byka Dionizosowi w obecności menady¹⁰¹⁵.

Obecnie CVA podziela analizę Dubois-Maisonneuve, uznając, że jest to przedstawienie herosa i byka maratońskiego w obecności nimfy, która ma spełnić libację¹⁰¹⁶. Niels natomiast podobnie jak przy poprzednim naczyniu, podała jedynie informację o jakiejś uciekającej kobiecie, która trzyma *phiale*¹⁰¹⁷, natomiast BAD analogicznie stwierdza, że może przedstawiać Medę¹⁰¹⁸.

Fragmenty attyckiego skyfosu czerwonofigurowego, ok. 430 – 420 p.n.e., Populonia, Tezeusz i byk maratoński oraz Medea trzymająca phoriamos, Museo Archeologico Etrusco, Florencja.

Na lata 430 – 420 p.n.e. datowane jest kolejne naczynie z serii waz z motywem Tezeusza, byka i kobiecej postaci. W tym przypadku jednak interpretacja bohaterki jest pewniejsza niż pozostałych, z uwagi na atrybuty jakie posiada. Niestety, prezentowany *skyphos*¹⁰¹⁹ do naszych czasów przetrwał jedynie w kilkunastu fragmentach, jednak dzięki rekonstrukcji jesteśmy w stanie odtworzyć namalowany na nim obraz. Naczynie o attyckiej proveniencji zostało znalezione w Populonii. Należy ono do typu I wg typologii Richter, Milne 1935¹⁰²⁰. Jego wykonawca jest nieznany. Obecnie znajduje się w zbiorach Museo Archeologico Etrusco, we Florencji¹⁰²¹. Na stronie (A) widoczny się stojący byk, przywiązany do drzewa umieszczonego tuż za nim. Zwierzę ma skierowany do dołu łeb i wygląda jakby się posilało. Po jego prawej stronie stoi młodzieniec, który podpiera się maczugą trzymaną w lewej dłoni. W prawej natomiast dzierży hełm typu *pilos* oraz chlamidę¹⁰²². Scena flankowana jest po obu stronach palmetami.

¹⁰¹⁵ H.P. de Longpérier, *Ceuvres de Longpérier réunies et mises en ordre par G. Schlumberger, tome 2: Antiquités grecques, romaines et gauloises*, Paris 1831- 1861, s. 123, tabl. 3.

¹⁰¹⁶ CVA Sevres 37, s. 37, tabl. 548, 19.1-5.

¹⁰¹⁷ LIMC Theseus 205.

¹⁰¹⁸ BAD 214742.

¹⁰¹⁹ Skyphos, gr. Σκύφος, zwany także kotyle. Eurypides w Cyklopie opisuje skyphos należący do tytułowego bohatera jako naczynie o trzech łokciach szerokości oraz czterech głębokości, zob. Eur. *Cyk.* 390. Według Asklepiosa i Alkmana cytowanych przez Atenajosa ten rodzaj naczyń używany przez ludzi zamieszkujących wieś, zob. Aten. 11.498 f-499a. Ten sam autor podaje również, że skyphos mógł być wykonany ze srebra lub złota, zob. Athen. 11. 498b, 11. 499a. Richter i Milne wyodrębniły dwa typy tych naczyń: typ I z uchwytemi wygiętymi do góry i umieszczonymi tuż pod wylewem oraz typ II z imadłami umieszczonymi poziomo niemal na równi z wylewem oraz stopką typu torus. Niekiedy występuje jeden uchwyt poziomo a drugi pionowo, zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 28.

¹⁰²⁰ G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 28, fot. 170-173.

¹⁰²¹ Nr inw. P80 (36765); LIMC Aigeus 15; LIMC Theseus 214; BAD 15220.

¹⁰²² Według Sheftona jest to κová Λάκτινα z wersów Bacchylidesa, zob. Bacch. 18.50.

Na stronie (B) znajduje się po lewej stronie kobieca postać ubrana w perski strój z długimi rękawami, na który ma zarzucony *ependytes* (ἐπενδυτής)¹⁰²³. W lewej dłoni trzyma szkatułkę – *phoriamos*. Po jej prawej stronie widać siedzącą postać mężczyzny, wspartego na lasce. Ubrany jest on prawdopodobnie w chiton (?), jednak ubytki w ceramice nie pozwalają na jednoznaczną odpowiedź w tej kwestii. Scenę okalają po obu stronach palmety (fot. 102).



102. Zrekonstruowany attycki skyphos czerwonofigurowy, strona (A). ok. 430 – 420 p.n.e., Populonia, Tezeusz i byk maratoński oraz Medea trzymająca phoriamos, Museo Archeologico Etrusco, Florencja.

Interpretacja powyższej sceny jest tożsama z poprzednimi: Tezeusz przyprawdza do Aten byka maratońskiego. Jego przybycia oczekuje Aigeus oraz jego żona – Medea. Przemawia za tym nie tylko perski strój, który ma na sobie, ale również wspomniana szkatułka będąca jednym z jej atrybutów¹⁰²⁴. Według Sheftona malarz prawdopodobnie zainspirował się w tym wypadku tragedią Eurypidesa *Aigeus*¹⁰²⁵. Tym samym możemy być niemal pewni, że ukazana kobieca postać to kolchijska czarodziejka¹⁰²⁶.

Attycki, czerwonofigurowy krater dzwonowaty, tzw. Malarz z Monachium 2335, ok. 430 – 420 p.n.e., Tezeusz i byk maratoński oraz Medea w orientalnym stroju, Museo Archeologico Nacional, Madryd.

W latach ok. 430 – 420 p.n.e. powstaje czerwonofigurowy krater dzwonowaty o attyckiej proveniencji. Na podstawie unikatowego stylu artysty Beazley przypisał jego

¹⁰²³ B. Shefton, *Medea at Marathon*, przyp. 27, s. 162. Szerzej na temat tej części ubioru, zob. M.C. Miller, *The Ependytes in Classical Athens*, *Hesperia* 58 (1989), s. 313-329.

¹⁰²⁴ Por. Rozdział IV i V.

¹⁰²⁵ B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 162.

¹⁰²⁶ Za taką wersją opowiada się m.in. B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 162; LIMC Theseus 214.

wykonanie tzw. Malarzowi z Monachium 2335, działającemu w II poł.V w. p.n.e.¹⁰²⁷. Obecnie naczynie znajduje się w Museo Arqueologico Nacional w Madrycie¹⁰²⁸. Artysta wykorzystał tutaj motyw prawdopodobnie zaczerpnięty z tragedii Eurypidesa *Aigeus* (fot. 103).



103. Attycki, czerwonofigurowy krater dzwonowaty, tzw. Malarz z Monachium 2335, ok. 430 – 420 p.n.e., *Tezeusz i byk maratoński oraz Medea w orientalnym stroju*, Museo Arqueologico Nacional, Madryd.

Oś kompozycji na brzuścu wyznacza górująca nad pozostałymi bohaterami kobieca postać ukazana jedynie do połowy. Ubrana jest w chiton, a na głowie ma diadem i welon. Według Sheftona nosi ona *stephane* i jest to lokalna nimfa maratońska¹⁰²⁹. Jej wzrok skierowany jest w lewą stronę i pada na nagiego młodzieńca znajdującego się tuż pod nią, który ubrany jest w zarzuconą na jedno ramię chlamidę. Na plecach ma zawieszony *petasos*. Na prawym ramieniu trzyma dzidę, natomiast w lewym ręku kamień, który chce rzucić w stojące przed nim na ugiętych przednich nogach zwierzę. Za plecami młodzieńca stoi ubrany w chiton, brodaty mężczyzna, który podpira się laską utrzymaną w prawej dłoni. Głowę ma przykrytą wieńcem laurowym. Tuż za bykiem, po prawej stronie, znajduje się kobieca postać ubrana w orientálną szatę z długimi i zdobionymi rękawami. Na głowie ma frygijskie nakrycie. W lewej ręce kobieta trzyma pustą *phiale*. W prawej być może również *oinochoe*, jednak nie można tego stwierdzić z całą pewnością, ponieważ jej dłoń zasłonięta jest ciałem byka. Wygląda jakby kobieta próbowała się cofnąć. Dół sceny figuralnej ozdobiony jest pasem meandra ułożonego naprzemiennie z motywem krzyżowym (fot. 104).

¹⁰²⁷ ARV 780.33; ARV² 1163.45.

¹⁰²⁸ Nr inw. 217; ARV² 1163.45; BAD 215394.

¹⁰²⁹ B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 162.



104. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz z Monachium 2335, ok. 430 – 420 p.n.e., *Tezeusz i byk maratoński oraz Medea w orientalnym stroju*, Museo Arqueologico Nacional, Madryd.

Analiza opisanego powyżej krateru miała miejsce już w wieku XIX. Wtedy też Ernst Hübner poprawnie zinterpretował niemal wszystkie postacie: Tezeusza rzucającego kamieniem w byka maratońskiego. Za herosem znajduje się Aigeus natomiast po prawej stronie kobieta w orientalnym stroju, którą można identyfikować jako Medeę¹⁰³⁰. Przeciwnikami tej tezy są Beazley i Lesky. Według tych badaczy malarz przedstawił tutaj Jazona walczącego z bykiem Hefajstosa na Kolchidzie¹⁰³¹. Jednak teza o Jazonie i ziejącym ogniem byku nie znalazła uznania wśród naukowców. Obecnie uważa się, że słuszność mają badacze, tacy jak m.in. Shefton, który przychylił się do interpretacji powstałej jeszcze w XIX w.¹⁰³²

Attycki kalyx-krater czerwonofigurowy, tzw. Malarz z Lugano, ok. 425 – 375 p.n.e., Agrygent, m.in. Tezeusz i byk maratoński oraz Medea (?), Museo Archeologico Regionale, Agrygent.

Datowany na lata 425 – 375 p.n.e. czerwonofigurowy kalyx-krater o attyckiej proveniencji to kolejne naczynie z motywem Tezeusza i byka oraz uciekającej kobiety z *oinochoe* i *phiale*. Naczynie zostało znalezione w Agrygencie na Sycylii i obecnie znajduje się w zbiorach Museo Archeologico Regionale¹⁰³³. Beazley przypisał jego wykonanie tzw. Malarzowi z Lugano¹⁰³⁴ (fot. 105).

¹⁰³⁰ E. Hübner, *Die Antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin 1862, s. 179, nr 370. Interpretację niemieckiego badacza powtórzył H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, s. 13.

¹⁰³¹ ARV 780.33; A. Lesky, *Medeia*, RE 15 (1931) s. 64.

¹⁰³² B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 161-162.

¹⁰³³ Brak nr inw.; ARV² 1347; Paralipomena 482; LIMC Theseus 207; BAD 217595.

¹⁰³⁴ Paralipomena 482.



105. Attycki kalix-krater czerwonofigurowy, tzw. Malarz z Lugano, ok. 425 – 375 p.n.e., Agrygent, m.in. *Tezeusz i byk maratoński oraz Medea (?)*, Museo Archeologico Regionale, Agrygent.

Brzusiec naczynia został podzielony na dwa fryzy ze scenami figuralnymi. Pierwszy z nich zawiera motyw powrotu Hefajstosa na mule (po lewej stronie). Przed nim znajduje się orszak dionizyjski z Dionizosem trzymającym tyrs i *kantharos*. Towarzyszą mu menady: jedna z nich trzyma tympanon, druga pochodnię. Pomiędzy nimi znajduje się nagi satyr grający na fujarce¹⁰³⁵.

Centrum kompozycji drugiego fryzu stanowi nagi młodzieniec prowadzący na powrozie byka. W prawej dłoni trzyma maczugę podniesioną lekko do góry, natomiast lewą chwytą linę przywiązaną do byczego rogu. Na głowie ma wieniec z gałęzi oliwnych. Po prawej stronie znajduje się kobieta ubrana w długi peplos obleczony czarną lamówką. Włosy skrywa pod nakryciem głowy zwanym *kekryphalos*. Z kolei w dłoniach trzyma *oinochoe* i *phiale*. Draperie jej szat ułożone po skosie sugerują, że kobieta jest w ruchu, jakby uciekała przed nadchodzącym młodzieńcem. Scenę flankują po obu stronach skrzydlate *Nikai*, ubrane w chitony, na głowie zaś mają *kekryphaloi*. Ich obecność prawdopodobnie sugeruje triumf młodego herosa (**fol. 106**).

¹⁰³⁵ BAD 217595.



106. Detal z attyckiego kalix-krateru czerwonofigurowego, tzw. Malarz z Lugano, ok. 425 – 375 p.n.e., Agrygent, m.in. *Tezeusz i byk maratoński oraz Medea (?)*, Museo Archeologico Regionale, Agrygent.

Na podstawie wcześniejszych przedstawień można stwierdzić, że artysta prawdopodobnie przedstawił na dolnym fryzie scenę z mitu o Medei i Tezeuszu, wzorowaną być może na tragedii Eurypidesa *Aigeus*. Różnicę w ukazaniu postaci stanowi fakt, że brakuje tutaj króla Aten. Według interpretacji Beazley'a i BAD malarz w tym miejscu namalował herosa z bykiem maratońskim oraz uciekającą przed nim Medeę, która próbowała go otruć¹⁰³⁶.

Attycki czerwonofigurowy kalix-krater, późny V w. p.n.e., Tezeusz, byk maratoński, Aigeus i uciekająca Medea (?), Kunsthalle Antikensammlung, Kilonia.

W podobnym okresie, co poprzednie naczynie, powstał czerwonofigurowy kalix-krater o proveniencji attyckiej. Choć data jego powstania nie jest znana, to z uwagi na podobieństwo do omówionego wcześniej krateru z Agrygentu, można datować go na podobny okres, czyli ok. 425 r. p.n.e. lub późny V w. p.n.e. Wysoki na 23,6 cm i szeroki na 26,8 cm krater znajduje się obecnie w zbiorach muzeum Kunsthalle Antikensammlung w Kilonii¹⁰³⁷. Naczynie stanowi przykład najpóźniej wykonanego attyckiego krateru dzwonowatego z brzuścem ozdobionym dwoma fryzami ze sceną figuralną¹⁰³⁸ (fot. 108).

¹⁰³⁶ ARV² 1347; Paralipomena 482; LIMC Theseus 207; BAD 217595.

¹⁰³⁷ Nr inw. B 557; CVA: Kiel, Kunsthalle Antikensammlung 1, s. 73-74, fig. 32, tabl. 35.1-9; LIMC Theseus 208; BAD 28009.

¹⁰³⁸ CVA: Kiel, Kunsthalle Antikensammlung 1, s. 73-74.



108. Attycki czerwonofigurowy *kalix*-krater, późny V w. p.n.e., *Tezeusz, byk maratoński, i uciekająca Medea (?)*, Kunsthalle Antikensammlung, Kilonia.

Brzusiec naczynia został podzielony na dwa fryzy ze scenami figuralnymi. Na pierwszym z nich znajduje się niemal analogiczna scena, co na kraterze z Agrygentu z tą różnicą, że występuje tutaj dodatkowo postać mężczyzny. Centralnym punktem kompozycji jest nagi młodzieniec prowadzący byka. W prawej dłoni trzyma maczugę skierowaną do góry, jakby chciał się zamachnąć. Po jego prawej stronie znajduje się kobieta ubrana w peplos przepasany wstążką lub rzemieniem. Włosy skrywa pod czepcem – kekryfalosem (?). W prawej dłoni trzyma *phiale*, w lewej zaś pierwotnie zapewne trzymała *oinochoe*, podobnie jak na poprzednich prezentacjach, jednak brak fragmentu ceramiki pozwala jedynie na przypuszczenie, co mogło znajdować się w jej lewej dłoni. Za nią stoi skrzydlata Nike, która ma symbolizować triumf herosa. Całej scenie przygląda się stojący po lewej stronie brodaty mężczyzna ubrany w długi chiton i himation. W prawej dłoni trzyma laskę, na głowie zaś ma diadem, co symbolizuje jego królewskie pochodzenie (fot. 109).



109. Detal z attyckiego czerwonofigurowego *kalyx*-krateru, późny V w. p.n.e., *Tezeusz, byk maratoński, Aigeus i uciekająca Medea (?)*, Kunsthalle Antikensammlung, Kilonia.

Centralną postacią dolnego fryzu jest skrzydlata Eos otoczona dwoma młodzieńcami. Jednym z nich jest Kephalos, drugim natomiast jego ojciec¹⁰³⁹.

Interpretacja sceny z górnego fryzu jest tożsama z poprzednimi: Tezeusz i byk maratoński oraz kobieta z *phiale* i *oinochoe* (?). Shefton zinterpretował ją jako lokalną nimfę, która ze strachu ucieka przed zbliżającym się herosem i bykiem¹⁰⁴⁰. Z kolei Brommer uznał, że jest to Medea, która chciała otruć Tezeusza za pomocą trucizny. Za herosem stoi zaś Aigeus¹⁰⁴¹.

Attycki czerwonofigurowy krater dzwonowaty, Malarz z kręgu tzw. Malarza Dinosa, ok. 425 r. p.n.e., Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?), Collection of Mr. and Mrs. Edward L. Diefenthal, Metairie, Louisiana.

Na około 425 r. p.n.e. datowany jest czerwonofigurowy krater dzwonowaty o attyckiej proveniencji¹⁰⁴². Wysokie na 29 cm i szerokie na 31,4 cm naczynie obecnie znajduje się w zbiorach Kolekcji Mr. and Mrs. Edward L. Diefenthal, Metairie

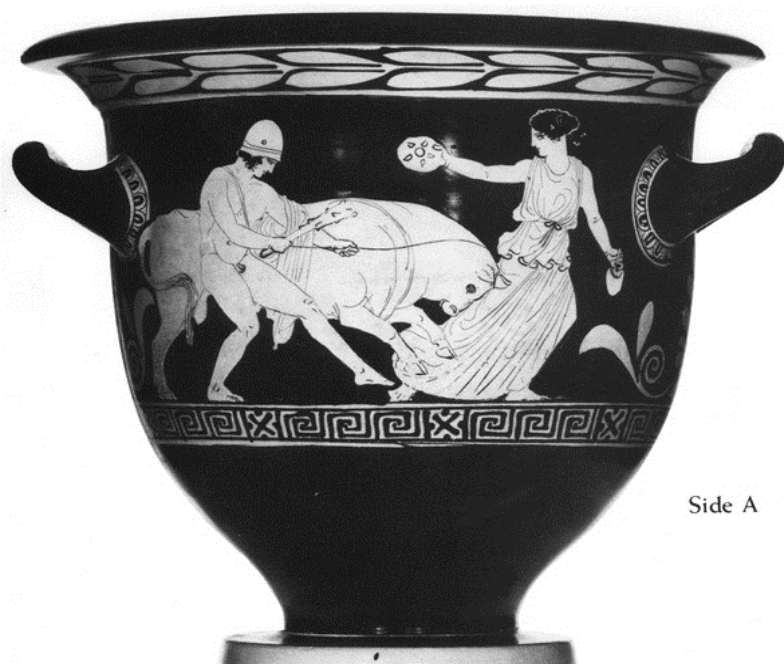
¹⁰³⁹ CVA: Kiel, Kunsthalle Antikensammlung 1, s. 73-74; LIMC 208; BAD 28009.

¹⁰⁴⁰ B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 159.

¹⁰⁴¹ F. Brommer, *Vasenlisten*, s. 252; F. Brommer, *Theseus*, s. 27.

¹⁰⁴² Krater dzwonowaty był popularnym naczyniem w okresie klasycznym. Ukazany na wazie schemat kompozycyjny ze sceną mitologiczną na stronie (A) oraz innym przedstawieniem figuralnym był bardzo popularny. Omówione powyżej naczynie nawiązuje do stylu prezentowanego przez artystów związanych z warsztatem tzw. Malarza Dinosa – twórcy, który specjalizował się w ozdabianiu dużych waz takich jak krater, zob. H.A. Shapiro, *Art, Myth, and Culture, Greek Vases from Southern Collections*, New Orleans 1981, s. 81.

w Louisianie¹⁰⁴³. Ian Bothmer przypisał jego wykonanie artyście pochodzącemu z kręgu tzw. Malarzowi Dinosa¹⁰⁴⁴ (fot. 110).

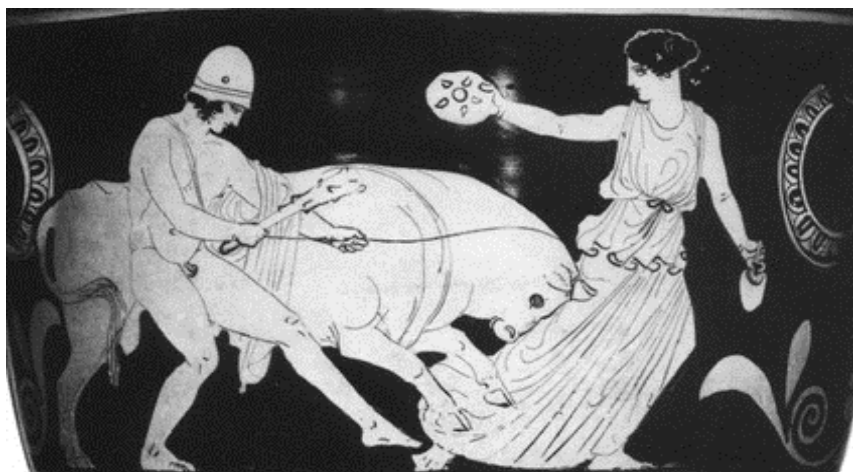


110. Attycki czerwonofigurowy krater dzwonowaty, Malarz z kręgu tzw. Malarza Dinosa, ok. 425 r. p.n.e., *Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?)*, Collection of Mr. and Mrs. Edward L. Diefenthal, Metairie, Louisiana.

Układ kompozycyjny sceny na brzuścu jest niemal identyczny, co na poprzednim naczyniu. Jego centralnym punktem jest nagi młodzieniec prowadzący byka za powróż przywiązany do jednego z jego rogów. W prawej dłoni trzyma on maczugę, natomiast na lewym przedramieniu ma przerzuconą chlamidę. Na piersiach widnieje uwieszony na rzemieniu miecz w pochwie, na głowie zaś ma *pilos*. Po prawej stronie znajduje się kobieca postać, ubrana w peplos przewiązany wstążką lub rzemykiem. Włosy upięte ma w kok i również przepasane wstążką. W dłoniach trzyma *phiale* i *oinochoe*. Dół sceny zamyka panel ornamentacyjny z meandrem ułożonym naprzemiennie z motywem krzyżowym (fot. 113).

¹⁰⁴³ Nr inw. Shapiro 30; BAD 7723.

¹⁰⁴⁴ Szerzej na temat tego malarza i artystów z nim związanych, zob. ARV² 1151-1158.



113. Detal z czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, Malarz z kręgu tzw. Malarza Dinosa, ok. 425 r. p.n.e., *Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?)*, Collection of Mr. and Mrs. Edward L. Diefenthal, Metairie, Louisiana.

Krótką analizę tego naczynia sporządził Shapiro, który zasugerował, że artysta przedstawił tutaj Tezeusza z bykiem maratońskim oraz uciekającą Medeę. Badacz swoją argumentację oparł na analizie źródeł literackich, w których topos ten występował¹⁰⁴⁵. W zachowanych dziełach motyw próby otrucia Tezeusza przez Medeę występuje zarówno przed epizodem z bykiem jak i po. Podobnie jak w przypadku pozostałych przedstawień, identyfikację kobiety z *phiale* i *oinochoe*, Shapiro oparł na pozostałych wizerunkach Medeji, która występuje w orientalnym stroju, z podobnymi atrybutami i niemal identycznej pozie. Badacz zwrócił jeszcze uwagę, że artysta na kraterze ukazał podwójne zwycięstwo młodego Tezeusza: podbój brutalnej i nieokiełznanej siły natury, reprezentowanej przez byka oraz triumf nad siłami zła uosabianymi przez Medeę¹⁰⁴⁶.

Attycki czerwonofigurowy kalyx-krater, tzw. Malarz Dinosa, ok. 410 – 400 p.n.e. Caudium. Grób M/1006, Tezeusz i byk maratoński oraz uciekająca Medea w orientalnym stroju, Museo Nazionale de Montesarchio, Montesarchio.

W Grobowcu M/1006 w Caudium (ob. Montesarchio) odkryto czerwonofigurowy kalyx-krater o attyckiej proveniencji datowany na lata 410 – 400 p.n.e. Gabrielle d'Henry, która sporządziła jego szczegółową analizę, przypisała wykonanie naczynia tzw. Malarzowi Dinosa¹⁰⁴⁷. Krater obecnie znajduje się w zbiorach Museo Nazionale de Montesarchio

¹⁰⁴⁵ Hdt. 7.62. S. TGF fr. 18-22. E. TGF fr. 1-13; Plu. *Thes.* 12.2.-3; Stob. *Flor.* 271, 389. schol. Eur. *Med.* 167.

¹⁰⁴⁶ H.A. Shapiro, *Art, Myth, and Culture*, s. 80-81, nr 30.

¹⁰⁴⁷ G. d'Henry, *Cratere a calice attico a figure rosse, proveniente dalla tomba M/1006 di Montesarchio*, [w:] M. Sapelli Ragni (ed.), *Studi di Archeologia in memoria di Liliana Mercado*, Turin 2005, s. 79.

w Montesarchio¹⁰⁴⁸. Ponownie malarz odwołał się do epizodu, w którym Medea próbuje otruć swojego pasierba Tezeusza. Poprawna identyfikacja kobiety stojącej obok brodatego mężczyzny jest o tyle łatwiejsza, że ma ona na sobie orientalny strój, a w dłoniach *phiale* i *oinochoe*, co pozwala na jej niemal pewną interpretację (fot. 111).



111. Attycki czerwonofigurowy *kalix*-krater, tzw. Malarz Dinosa, ok. 410 – 400 p.n.e. Caudium. Grób M/1006, *Tezeusz i byk maratoński oraz uciekająca Medea w orientalnym stroju*, Museo Nazionale de Montesarchio, Montesarchio.

Oś kompozycji wyznacza stojący przy drzewie byk. Po jego prawej stronie u góry znajduje się półnagi młodzieniec, trzymający w prawej dłoni maczugę, lewą zaś ma opartą o kolano. W pasie ma przewiązaną chlamidę, z kolei na głowie spoczywa wieniec laurowy. Pod półnagim młodzieńcem znajduje się siedzący drugi młody mężczyzna, który spogląda na byka. Heros ubrany jest w bogato zdobioną chlamidę z oblamowanymi końcami i upiętą na prawym ramieniu. Na głowie ma wieniec laurowy. Scenę pod prawej stronie zamyka stojąca Atena, ubrana jest w długi ornamentowany peplos, przepasany rzemieniem. Na głowie bogini spoczywa hełm. W lewej ręce trzyma włóczę, prawą natomiast ma wyciągniętą w kierunku herosa.

Po lewej stronie znajduje się kobieca postać ubrana w orientalny strój - *ependytes* i czepiec na głowie. W prawej dłoni trzyma *phiale*, w lewej zaś *oinochoe*. Jej statyczna postawa nie sugeruje ruchu, tak ja w przypadku poprzednich prezentacji. Być może wynika to z tego, że dopiero zamierza podjąć dalsze działania - próbę otrucia herosa. Tuż za nią, znajduje się

¹⁰⁴⁸ Nr inw. M1006; LIMC Theseus add. 21; BAD 9022312.

brodaty mężczyzna, który wyciąga w jej kierunku dłoń. Ma podobnie jak pozostałe dwie męskie postacie wieniec laurowy na skroniach. Ubrany jest w długi chiton i zarzucony na niego himation. Dół sceny zamyka meander ułożony naprzemiennie z dwukolorowymi kwadratami, pod którym znajduje się kimation joński (fot. 112).



113. Detal z attyckiego czerwonofigurowego *kalyx*-krateru, tzw. Malarz Dinosa, ok. 410 – 400 p.n.e. Caudium. Grób M/1006, *Tezeusz i byk maratoński oraz uciekająca Medea w orientalnym stroju*, Museo Nazionale de Montesarchio, Montesarchio.

Analizowana scena jest tożsama z poprzednimi. Na podstawie wcześniejszych przedstawień oraz ukazania kobiecej postaci w orientalnym stroju z *phiale* i *oinochoe*, d’Henry doszła do wniosku, że jest to przedstawienie Medei oraz epizod wzorowany na tragedii Eurypidesa *Aigeus*, gdzie Kolchijka próbowała otruć Tezeusza, po tym jak wykonał powierzone mu przez Aigeusa i jego macochę zadanie przyprowadzenia byka maratońskiego¹⁰⁴⁹. W tym przypadku towarzyszy mu Atena oraz Pejritoos – przyjaciel Tezeusza¹⁰⁵⁰.

Attycki, czerwonofigurowy kalyx-krater, tzw. Malarz Kekropsa, ok. 400 r. p.n.e., Sycylia, Tezeusz i byk maratoński. Atena i obserwatorzy, Schloss Fasanerie, Adolphseck.

Około roku 400 p.n.e. powstał czerwonofigurowy *kalyx*-krater o attyckiej proveniencji, znaleziony na Sycylii. Beazley przypisał jego wykonanie tzw. Malarzowi

¹⁰⁴⁹ G. d’Henry, *Cratere a calice attico*, s. 78-87; LIMC Theseus add. 21.

¹⁰⁵⁰ Szerzej na temat samego mitu o Tezeuszu i Pejritoosie można przeczytać w takich źródłach jak: Hom. *Od.* 11. 631, 21.295-305; Apollod. 2.5.12; Ver. *Aen.* 6.393; Ov. *Met.* 12.218; Hyg. *Fab.* 79; Hor. *Od.* 4.7.

Kekropsa¹⁰⁵¹. Mierzące 47 cm wys. i 47 cm szer. naczynie znajduje się obecnie w zbiorach Schloss Fasanerie w Adolphseck¹⁰⁵² (fot. 114)¹⁰⁵³.



114. Attycki, czerwonofigurowy *kalix*-krater, tzw. Malarz Kekropsa, ok. 400 r. p.n.e., Sycylia, *Tezeusz i byk maratoński. Atena i obserwatorzy*, Schloss Fasanerie, Adolphseck.

Brzusiec naczynia ozdobiono sceną figuralną z Ateną wyznaczającą oś kompozycji. Bogini ubrana jest w bogato zdobiony chiton spięty w pasie, na którym spoczywa ornamentowany himation. Na piersiach ma założoną *egis* zdobioną szachownicą z rombów, jednak bez gorgonejonu. Na głowie bogini spoczywa hełm ozdobiony pióropuszem, prawdopodobnie z końskiego włosia. W prawej dłoni trzyma włócznię, natomiast lewą dotyka napierśnika. Atena spogląda w lewą stronę, przyglądając się scenie.

W lewym dolnym rogu, po lewej stronie Ateny, znajduje się byk stojący obok drzewa, do którego jest zapewne przywiązany. Jest on jedynie przedstawiony w zarysie. W tym miejscu bowiem pierwotnie zastosowano białą glinę, którą następnie zeszkrobano. Był to

¹⁰⁵¹ ARV 853.2.

¹⁰⁵² Nr inw. AV 78; ARV² 1346.2; Paralipomena 482; ARFH II, 334; Addenda² 368; CVA Adolphseck, Schloss Fasanerie 1, tabl. 49-51; LIMC Aigeus 16; LIMC Amphitrite 57; LIMC Apollon 932; LIMC Athena 461; LIMC Erechtheus 74; LIMC Hermes 494; LIMC Nike 288; LIMC Pallas 1.2; LIMC Poseidon 204; LIMC Theseus 215; BAD 217590.

¹⁰⁵³ Bibliografia do fotografii: K. Schefold, F. Jung, *Die Urkonige*, s. 153, fig. 191R; C. Servadei, *La figura di Theseus*, s. 80, fig. 32 (A); R. Einicke (ed.), *Zurück zum Gegenstand*, s. 282, tabl. 2.5 (A); T. Morard, *Horizontalite et Verticalite. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz 2009, tabl. 77.2 (A); J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus*, Rome 1987, fig. 85 A; J. Oakley, O. Palagia (ed.), *Athenian Potters and Painters*, Volume II, Oxford 2010, s. 262-263, tabl. 21 A-B.

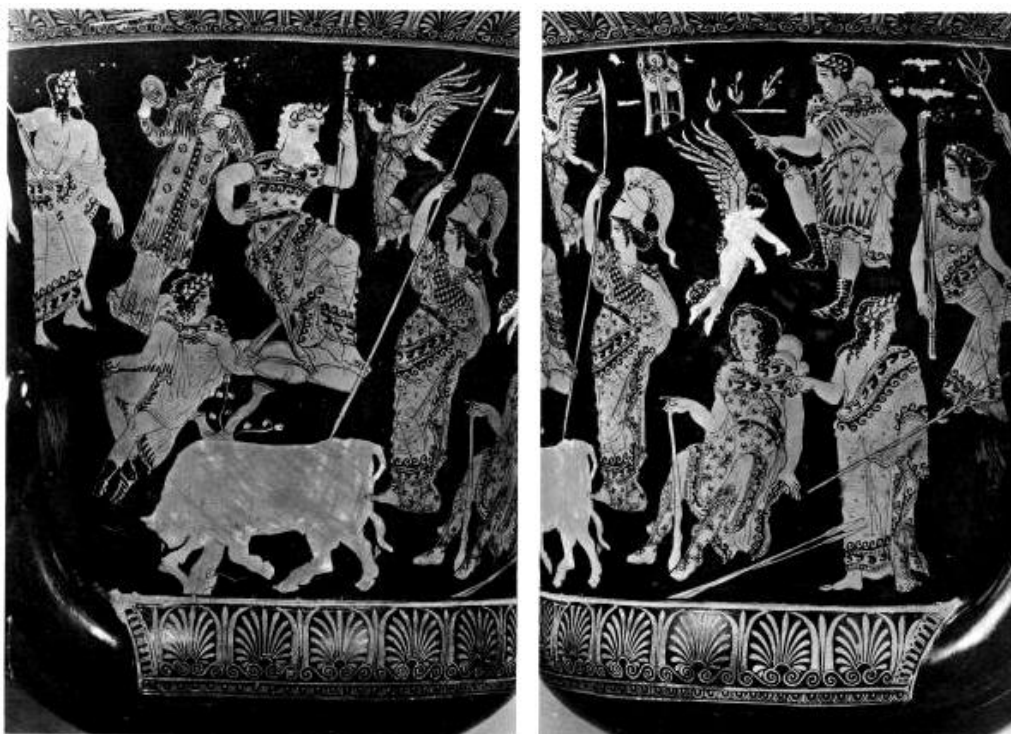
zabieg stosowany bardzo rzadko¹⁰⁵⁴. Tuż nad głową zwierzęcia znajduje się siedzący młodzieniec z zarzuconą na jedno ramię bogato zdobioną chlamidą. Na nogach ma obuwie, natomiast na głowie spoczywa wieniec laurowy, z tyłu zaś na plecach ma zawieszony *petasos*. Nad nim z kolei znajdują się niemal na jednym poziomie cztery postacie. W lewym górnym rogu jest to brodaty mężczyzna ubrany w haftowany chiton i wieniec laurowy na głowie. Następnie kobieta w orientalnym stroju, na który składa się chiton i zarzucony na niego *ependytes*¹⁰⁵⁵. W prawej dłoni trzyma *phiale*, w lewej natomiast *oinochoe*. Na głowie zaś ma frygijską czapkę. Przed nią na *okladias* siedzi mężczyzna o białych włosach i brodzie. Ubrany w bogato zdobiony chiton i himation. W lewej dłoni trzyma berło, natomiast prawą ma opartą na boku. Na jego głowie spoczywa wieniec laurowy. Na wysokości głowy mężczyzny znajduje się skrzydlata Nike, która wyciąga prawą dłoń w kierunku siedzącej na *okladias* męskiej postaci. Ubrana jest w peplos przewiązany pod piersiami wstążką.

Po prawej stronie Ateny, tuż nad jej głową, znajduje się trójnóg. Pod nim widoczne jest skrzydlate bóstwo – Nike, która zakłada wieniec na głowę młodzieńca siedzącego pod jej stopami. Jego postać ubrana jest w haftowany chiton i zarzuconą na niego chlamidę upiętą pod podbródkiem. Na nogach ma obuwie, natomiast na plecach zawieszony *petasos*. W prawej dłoni trzyma opartą o podłogę maczugę. Po jego lewej stronie znajdują się dwie włócznie. Za nim stojąca postać młodego mężczyzny kładzie prawą dłoń na jego ramieniu. Ubrany jest w bogato haftowany chiton. Na głowie ma wieniec laurowy z białymi kwiatami, natomiast w lewej dłoni trzyma gałązkę laurową.

W prawym górnym rogu również znajdują się dwie postacie: mężczyzna i kobieta. Postać męska ubrana jest w krótki, haftowany chiton i zarzuconą na plecy chlamidę, na której spoczywa wiszący na plecach *petasos*. Prawą nogę ma ugiętą jakby ją nad czymś opierał. W prawej ręce trzyma kerykejon. Z kolei siedząca za nim kobieta ubrana jest również w haftowany peplos. Na głowie ma diadem, natomiast w dłoniach lirę i pochodnię. Wzrok ma skierowany w prawą stronę, przyglądając się scenie rozgrywającej się przed nią. Dolną granicę sceny wyznacza *antemion*, pod którym umieszczono kimation joński (**fot. 115**).

¹⁰⁵⁴ CVA Adolphseck 1, s. 36.

¹⁰⁵⁵ Por. fot. 113.



115. Detal z attyckiego, czerwonofigurowego *kalyx*-krateru, strona (A), tzw. Malarz Kekropsa, ok. 400 r. p.n.e., Sycylia, *Tezeusz i byk maratoński*. *Atena i obserwatorzy*, Schloss Fasanerie, Adolphseck.

Jedyne informacje na temat tego naczynia pochodzą z CVA, bowiem jak dotąd nie zostało jeszcze dokładnie opublikowane. Jak już wspomniałam wcześniej, centrum kompozycji wyznacza Atena, wokół której koncentrują się pozostałe postacie. Zaczynając od lewej strony, tuż nad bykiem, znajduje się postać młodzieńca identyfikowanego z Pejritoosem – przyjacielem Tezeusza¹⁰⁵⁶. Z kolei nad nim widnieje Medea trzymająca w dłoniach swoje atrybuty i ubrana w orientalny strój. W tym przypadku Medea jest statyczna, pozbawiona oznak gwałtownego ruchu, co może świadczyć o tym, że przyszłe wydarzenia, które będą skutkowały jej wygnaniem, dopiero mają nadejść i rozpoznanie Tezeusza przez Egeusza jeszcze nie nastąpiło¹⁰⁵⁷. Przed czarodziejką znajduje się siedzący na *okladias* Aigeus. Nad z kolei widnieje Nike – symbol wiktorii. Scenę po prawej stronie zamyka prawdopodobnie Erychteusz (?)¹⁰⁵⁸.

Po stronie prawej, analogicznie jak po lewej widnieje Nike wieńcząca odpoczywającego Tezeusza. Za nim stoi Apollon, którego można rozpoznać dzięki gałązce

¹⁰⁵⁶ Por. *kalyx*-krater z Caudium, omówiony przed tym naczyniem, gdzie ten bohater występuje nie tylko w podobnej konfiguracji, ale i pozie, fot.

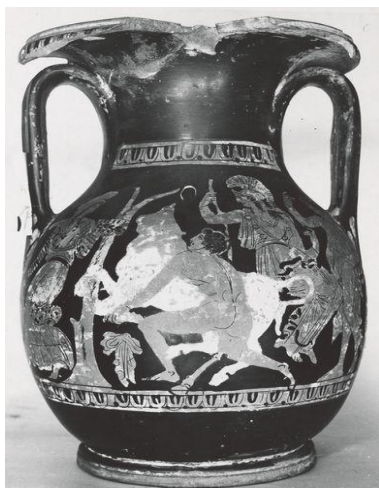
¹⁰⁵⁷ B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 162.

¹⁰⁵⁸ CVA Adolphseck, s. 37.

lauru i wieniec laurowym przetykanym białymi kwiatami¹⁰⁵⁹. Nad Apollonem górują dwie postacie identyfikowane jako Hermes oraz prawdopodobnie Persefona¹⁰⁶⁰. Według Sheftona przedstawienie tutaj Medei i Aigeusa oraz Tezeusza, który przyprowadził byka maratońskiego do Aten, nawiązuje do tragedii Eurypidesa *Aigeus*¹⁰⁶¹.

Czerwonofigurowa pelike attycka w stylu Kerch, IV w. p.n.e., Tezeusz, byk maratoński oraz Medea (?), State Hermitage Museum, St. Petersburg.

W IV w. p.n.e. powstaje czerwonofigurowa pelike¹⁰⁶² w stylu Kerch¹⁰⁶³ o attyckiej proveniencji, która nawiązuje do epizodu Medei w Atenach. Obecnie znajduje się ona w zbiorach State Hermitage Museum w St. Petersburgu¹⁰⁶⁴. Naczynie zostało odkryte w roku 1853 przez Peroffskiego w pobliżu Kerczu w południowej Rosji¹⁰⁶⁵ (fot. 116).



116. Czerwonofigurowa pelike attycka w stylu Kerch, IV w. p.n.e., *Tezeusz, byk maratoński oraz Medea* (?), State Hermitage Museum, St. Petersburg

¹⁰⁵⁹ Por. wizerunek boga na apulijskim kraterze wolutowym datowanym na lata 405-375 p.n.e. i wykonanym przez tzw. Malarza Narodzin Dionizosa. Naczynie obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Archeologicznego w Tarencie, nr inw. Taranto 8264.

¹⁰⁶⁰ Na identyfikację Hermesa pozwala kerykejon trzymany przez niego w prawym ręku, zob. Paus. 5. 27.8.

¹⁰⁶¹ B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 162.

¹⁰⁶² Pelike, gr. Πελίκη. Rodzaj amfor. Wymienia ją m.in. Aten. 11.495; Poll. 10.78. Po raz pierwszy naczynia o tym kształcie pojawiły się pod kon. VI w. p.n.e. i występowały przez cały IV w. p.n.e., zob. G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names*, s. 4-5.

¹⁰⁶³ Termin ukuty przez archeologów, określający wazy wykonane w ostatniej fazie produkcji attyckich naczyń w technice czerwonofigurowej. Generalnie wyroby wykonane w tym stylu datuje się na lata 375-330/320 p.n.e. Nazwa pochodzi od materiału znalezionego w większości przypadków w Kerczu w południowej Rosji, zob. D.S. Vasko, *On a Kerch Style Pelike from the State Hermitage Museum*, [w:] *Current Issues in Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 4, S.V. Maltseva, A.V. Zakharova (ed.), St. Petersburg 2014, s. 29-38.

¹⁰⁶⁴ Nr inw. ST2012 (1852.53.1); LIMC Theseus 193; BAD 44064.

¹⁰⁶⁵ S. Reinach (ed.), *Antiquités du Bosphore Cimmérien rééditées avec un commentaire nouveau et un index général des comptes rendus*, Paris 1854, s. 111, tabl. 63a.

Na brzuścu *pelike* znajduje się kompozycja figuralna. Jej centrum stanowi nagi młodzieniec mocujący się z bykiem, którego chce przywiązać do drzewa umieszczonego po lewej stronie. Pod przednimi nogami zwierzęcia znajduje się zwinięta chlamida, co być może ma symbolizować przyszłą ofiarę z byka¹⁰⁶⁶. Za nim stoi kobieta ubrana w orientálną szatę i frygijską czapkę, obserwująca zmagania młodego mężczyzny ze zwierzęciem. W prawej dłoni trzyma *phoriamos*. Po przeciwnej stronie znajduje się siedząca Atena, ubrana w oblamowany peplos oraz egidę na piersiach bez gorgonejonu. Na głowie ma hełm z pióropuszem, natomiast w prawej ręce trzyma włócznię. Za nią stoi młodzieniec, ubrany w zarzuconą na lewe ramię chlamidę. Dolną granicę sceny wyznacza ornament w postaci kimationu jońskiego (fot. 117,118).



117. Detal z czerwonofigurowej *pelike* attyckiej w stylu Kerch, IV w. p.n.e., *Tezeusz, byk maratoński oraz Medea*, State Hermitage Museum, St. Petersburg.



118. Dziewiętnastowieczna rekonstrukcja detalu z attyckiej, czerwonofigurowej *pelike* w stylu Kerch, ok. IV w. p.n.e., *Tezeusz, byk maratoński oraz Medea*, State Hermitage Museum, St. Petersburg (rys. S. Reinach 1884).

¹⁰⁶⁶ Por. przedstawienia z Rozdziału III, gdzie postacie takie jak córki Peliasa biorące udział w rytuale ofiarnym miały przewiązany himation w podobny sposób.

Interpretacja sceny ukazanej na pelike powstała już w XIX w. Według Salomona Reinacha autor przedstawił tutaj Tezeusza i byka maratońskiego. Po lewej stronie znajduje się natomiast Medea trzymająca w dłoni sztkatułkę - *foriamos* (φοριαμός), która była jednym z jej atrybutów¹⁰⁶⁷. Czarodziejka bowiem miała w niej swoje *pharmaka* potrzebne do wykonania rytuałów magicznych. Po prawej stronie siedzi przyglądająca się całej scenie Atena, będąca patronką Tezeusza. Scenę zamyka postać młodego mężczyzny. Być może jest to Pejritoos, który dosyć często występował na wazach z tym motywem jako druh herosa¹⁰⁶⁸. Jego postawa ma świadczyć o tym, że podgląda całą scenę, tym samym wykonuje gest zwany ἀποσκοπεῖν (podglądanie)¹⁰⁶⁹.

Obecnie naukowcy zgadzają się z interpretacją dziewiętnastowiecznego badacza. Na zakończenie warto dodać, że Shefton zauważył, iż w tym przypadku Medea stała się nieoczekiwanym świadkiem walki Tezeusza z bykiem maratońskim¹⁰⁷⁰.

6.2. Medea jako królowa Aten oraz rozpoznanie Tezeusza przez Aigeusa.

W tym podrozdziale przedstawię dwa zabytki, które również nawiązują do epizodu Medei w Atenach. Poprzednie prezentacje różnią się od przedstawionych w tym podrozdziale tym, że brakuje na nich byka maratońskiego. Może to świadczyć o tym, że wydarzenia przedstawione na wazach miały miejsce prawdopodobnie tuż przed wygnaniem Kolchijki z Aten. Jako pierwszy zostanie omówiony kylix o proveniencji attyckiej, natomiast drugi – krater dzwonowaty, który został wykonany w rodzimym warsztacie w południowej Italii.

Attycki czerwonofigurowy kylix, tzw. Malarz Kodrusa, ok. 440 – 430 r. p.n.e., Vulci. Przybycie wojowników do Aten. Medea, Tezeusz i Aigeus. Museo Civico Archeologico, Bolonia.

Na lata 440 – 430 p.n.e. datowany jest kylix o attyckiej proveniencji, znaleziony w roku 1841 w Vulci, w czasie wykopalisk prowadzonych na zlecenie księcia Canino¹⁰⁷¹. Jego grobowy kontekst świadczy o tym, że naczynie zostało złożone jako wotum dla

¹⁰⁶⁷ Por. przedstawienia Medei z rozdziału IV.

¹⁰⁶⁸ Por. wcześniejsze prezentacje z tego podrozdziału.

¹⁰⁶⁹ S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, s. 111, tabl. 63a. Jego tezę powtórzył A. Michaelis, *Theseus und Medeia*, *AZ* 35 (1877), s. 75-77.

¹⁰⁷⁰ B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 162.

¹⁰⁷¹ CVA Bologna, Museo Civico 1, s. 8. Naczynie zostało wpisane do rejestru zabytków 5.08.1841 roku.

zmarłego¹⁰⁷². Autorstwo kylixu przypisuje się tzw. Malarzowi Kodrusa, którego działalność datuje się na lata 440 – 420 p.n.e.¹⁰⁷³ Swój przydomek artysta ten zawdzięcza przedstawieniu Kodrusa¹⁰⁷⁴, znajdującego się na tondzie omawianego naczynia¹⁰⁷⁵.

Ten mierzący 12,5 cm wysokości i 32,5 cm szerokości kylix obecnie znajduje się w zbiorach Museo Civico Archeologico w Bolonii¹⁰⁷⁶. Na stronie (A) widnieje scena z mitu o Mede i Aigeusie, potwierdzona inskrypcjami przy każdej z postaci (**fot. 119**)¹⁰⁷⁷.



119. Attycki czerwonofigurowy kylix, tzw. Malarz Kodrusa, ok. 440 – 430 r. p.n.e., Vulci. *Przybycie wojowników do Aten. Medea, Tezeusz i Aigeus*. Museo Civico Archeologico, Bolonia.

Centrum kompozycji na stronie (A) wyznacza kobieta ubrana w przepasany peplos. Na głowie ma czepiec, natomiast w prawym ręku trzyma należący do Forbasa hełm z pióropuszem¹⁰⁷⁸. Dzięki inskrypcji – Μεδεια – wiemy, że malarz w tym miejscu przedstawił Medę¹⁰⁷⁹. Po jej lewej stronie znajduje się młodzieniec odziany w zarzuconą na ramię chlamidę i sandały. Na głowie ma *petasos*, u boku miecz, natomiast w prawej dłoni trzyma dwie włócznie. Na podstawie inskrypcji – Θεσευς (*Theseus*) – możemy zidentyfikować go jako Tezeusza. Heros zwrócony jest w lewą stronę. Scenę zamyka brodaty mężczyzna

¹⁰⁷² Grobowiec był wyposażony w naczynia zwykle używane przy sympozjonach. Nie dziwi zatem fakt, że ów kylix złożony został, by „towarzyszyć” zmarłemu w „wiecznej uczcie”, zob. A. Avramidou, *The Codrus Painter: Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles*, Medison 2011, s. 38.

¹⁰⁷³ A. Avramidou, *The Codrus Painter*, s. 5.

¹⁰⁷⁴ Szerzej na temat samego Kodrusa i jego mitu, zob. m.in. Hell. FGH IV fr. 125; Pherec. FGH III fr. 154; E. Kearns, *The Heroes of Attica*, London 1989, s. 56-57, 178.

¹⁰⁷⁵ AVS 425-426.

¹⁰⁷⁶ Nr inw. PU273 (G595); AVS 425.1; ARV² 1268.1; Addenda² 356; CVA Bologna, Museo Civico 1, s. 8-9, tabl. 19-22; LIMC Aigeus 36; LIMC Aithra 1.48; LIMC Lukos 2.2; LIMC Theseus 166; BAD 217210.

¹⁰⁷⁷ Literatura do zdjęcia: O. Benndorf, *Wiener Vorlegeblätter für archaologische Übungen*, Vienna, 1888, tabl. 4; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, fig. 563; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkonige*, s. 272-273, fig. FIGS.322; R. Hagg (ed.), *Ancient Greek Hero Cult, Proceedings of the 5th International Seminar on Ancient Greek Cult*, Stockholm 1999, s. 76, fig. 7; C. Servadei, *La figura di Theseus*, s. 62, fig. 22; A. Avramidou, *The Codrus Painter*, s. 100, fig. 1b-1c.

¹⁰⁷⁸ E. Simon, *Medea in der antike kunst*, s. 26.

¹⁰⁷⁹ Wszystkie wymienione inskrypcje znajdują się w CIG 4 8440b; CAVI 2566.

ubrany w chiton, upięty na jednym ramieniu. Prawą dłoń opiera na lasce, co zdradza jego podeszły wiek. Jest to Aigeus – Αἰγεύς, ojciec herosa.

Po prawej stronie naczynia znajduje się nagi mężczyzna, ubrany prawdopodobnie w krótki chiton. W lewej ręce dzierży okrągłą tarczę – σπινς, na której widnieje emblemat w postaci węża. W prawej zaś trzyma włócznię. Inskrypcja z imieniem pozwala na identyfikację – jest to Φορβας (Forbas). Scenę po prawej stronie zamyka kobieca postać, ubrana w długi chiton i zarzucony na głowę himation, która przygląda się całej scenie. Jest to Αἰθρα (Aitra), matka Tezeusza. Scena flankowana jest po obu stronach motywem antemionu (fot. 120).



120. Detal z attyckiego czerwonofigurowego kyliksu, strona (A), tzw. Malarz Kodrusa, ok. 440 – 430 r. p.n.e., Vulci. *Przybycie wojowników do Aten. Medea, Tezeusz i Aigeus*. Museo Civico Archeologico, Bologna.

Choć dzięki inskrypcjom z imionami bohaterów można bez problemu ich zidentyfikować, to odczytanie symboliki całej sceny już nie jest tak oczywiste. Na przestrzeni lat powstało wiele interpretacji tego naczynia, mniej lub bardziej akceptowalnych. Jednak najbardziej wyczerpującą i niejednokrotnie powtarzaną w różnych pracach jest analiza Sourviou-Inwood. Badaczka zwróciła uwagę, że scena na stronie (A) stanowi przykład *schematu wyruszenia dwóch wojowników na wojnę*. Choć bohaterów tego przedstawienia określają inskrypcje, nie musimy zakładać, że odwzorowują oni dokładną scenę z mitu. Fakt, że na stronie (A) ukazano Medeę i Ajtrę razem, nie oznacza, że istniała wersja podania, w której te dwie bohaterki mieszkaly razem w Atenach w tym samym czasie.

Sourvinou-Inwood zwróciła również uwagę na Medeę, która trzyma w dłoniach hełm hoplity Forbasa. Kobieta dzierżąca w dłoniach ten przedmiot uosabiała bowiem przedstawicielkę rodu, która pomagała wojownikowi w przygotowaniach do wyruszenia na

wojnę. W ten sposób Medea powinna pełnić tutaj ważną funkcję poprzez swoje małżeństwo z Aigeusem – nie tylko żony władcy, ale również jako macochy Tezeusza. Jednak jej obecność w tym miejscu, według badaczki ma zgoła inne znaczenie. Konfrontacja Kolchijki z herosem symbolizuje bowiem ateńskie zwycięstwo nad Persami oraz wyprawę przeciwko bykowi maratońskiemu¹⁰⁸⁰, którego pokonanie jest aluzją do zwycięstwa Hellenów w bitwie pod Maratonem. Tym samym przedstawienie Medeii trzymającej hełm może ewokować nawiązanie do wojny między Persami i Atenami oraz reprezentować narracyjny kontekst wiktorii pod Maratonem¹⁰⁸¹.

Apulijski czerwonofigurowy krater dzwonowaty, ok. 380 r. p.n.e., Medea, Tezeusz i Aigeus, Schloss Fasanerie, Adolphseck.

Jako ostatnie z tego podrozdziału zostanie zaprezentowane naczynie powstałe w warsztacie w południowej Italii około roku 380 p.n.e. Jest to czerwonofigurowy krater dzwonowaty o wysokości 38,8 cm, który obecnie znajduje się w zbiorach Schloss Fasanerie w Adolphseck¹⁰⁸². Trendall przypisał jego wykonanie tzw. Malarzowi z Adolphseck, który tworzył w okresie wczesnego „stylu prostego”¹⁰⁸³.

Oś kompozycji sceny na brzuścu wyznacza postać nagiego młodzieńca ubranego jedynie w zarzuconą chlamidę. Na plecach spoczywa uwieszony na szyi *petasos*. W prawej ręce trzyma opartą na podłodze maczugę, natomiast w lewej *phiale*. Obok niego znajduje się ołtarz, na który wylewa libację z naczynia trzymanego w lewej ręce. Przed nim stoi mężczyzna ubrany w haftowany chiton i zarzucony na niego himation. Na lewym ramieniu ma oparte berło, które symbolizuje jego królewskie pochodzenie. W prawej dłoni trzyma schowany w zdobionej pochwie miecz oraz *pilos*. Po lewej stronie stoi zmieszana kobieta, ubrana w bogato zdobiony chiton i zarzucony na głowę himation. Tuż obok niej znajduje się wypuszczona przed chwilą z jej rąk *oinochoe*. W lewym górnym rogu umieszczono bukranion. Dolną granicę sceny wyznacza meander z motywem krzyżowym (**fot. 121**).

¹⁰⁸⁰ Według Karla Shefolda nie jest to wyprawa przeciwko bykowi maratońskiemu a contra Amazonkom, zob. K. Shefold, *Die Urkönige*, przyp. 2, s. 271.

¹⁰⁸¹ Ch. Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson*, s. 48-51; Ch. Sourvinou-Inwood, *Myths in Images: Theseus and Medea as a Case Study*, [w:] *Approaches to Greek Myth*, L. Edmunds (ed.), Baltimore 1990, s. 412-415; Ch. Sourvinou-Inwood, *The Cup Bologna Pu 273: a reading*, *Mètis. Anthropologie des mondes grecs Ancien* 5 (1990), s. 145-146.

¹⁰⁸² Nr inw. 179; CVA Adolphseck, Schloss Fasanerie 2, s. 39-40, tabl. 80.1-2; RVAp I, 72.51; Shefold SB IV, s. 252.303; LIMC Aigeus 23; LIMC Theseus 168; BAD 1003416.

¹⁰⁸³ RVSIS 75, fot. 110-111.



121. Detal z apulijskiego czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz z Adolphseck, ok. 380 r. p.n.e., *Medea, Tezeusz i Aigeus. Rozpoznanie Tezeusza*, Schloss Fasanerie, Adolphseck.

Interpretacja przedstawionej na kraterze sceny nie budzi wątpliwości. Artysta ukazał tutaj Medeę, która zaskoczona opuszcza *oinochoe* po nieudanej próbie otrucia Tezeusza. Sam heros wylewa libację na ołtarz, który stoi obok niego. Natomiast po prawej stronie znajduje się łysy Aigeus, który trzyma w dłoniach rzeczy rozpoznanego przed chwilą syna¹⁰⁸⁴. Jak zauważyli Trendall i Webster scena z krateru nawiązuje do zachowanej dziś fragmentarycznie tragedii Eurypidesa – *Aigeus*¹⁰⁸⁵.

Okres V i IV wieku p.n.e. był to czas, kiedy motywy w malarstwie wazowym odzwierciedlały popularność tragedii greckiego dramaturga. Sztuka taka jak *Medea* oddziaływała bowiem na wrażliwość widzów. Z biegiem lat dramaty Eurypidesa dotarły do miast Kampanii, Lukanii czy Apulii, gdzie publiczność czerpała satysfakcję z repertuaru Greka. Nie dziwi zatem fakt, że motywy wzorujące się na tragedii znalazły swoje uznanie także w malarstwie wazowym. Co ciekawe, nowe toposy zaczerpnięte z dramatu *Medea* nie cieszyły się popularnością w attyckich warsztatach malarskich, jakby wydarzenia przedstawione u Eurypidesa były zbyt szokujące dla tamtejszej klienteli¹⁰⁸⁶. Przeciwnieństwem byli malarze południowej Italii, którzy zaczęli produkować wazy ze

¹⁰⁸⁴ RVAp I 72. 51; LIMC Theseus 166; E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 26.

¹⁰⁸⁵ T.B.L. Webster, A.D. Trendall, *Illustration of Greek Drama*, s. 72-73.

¹⁰⁸⁶ C. McCallum-Barry, *Medea Before and (a little) After Euripides*, [w:] *Looking at Medea Essays and a translation of Euripides' tragedy*, D. Stuttard (ed.), London-New York 2014, s. 33.

scenami dotąd niewystępującymi w Helladzie i *Magna Graecia*, czerpiąc swe inspiracje z tragedii Eurypidesa¹⁰⁸⁷.

Jednym z toposów był motyw ἀποθέωσις Medei, która uciekała po dzieciobójstwie na rydwanie zaprzężonym w smoki. Choć w sztuce jest to finałowa scena, to ze względu na chronologię naczyń, topos ten zostanie zaprezentowany jako pierwszy.

6.3. Apoteoza (Αποθέωσις) Medei oraz rydwan Heliosa – ucieczka Kolchijki przed gniewem Jazona.

Według starszej wersji mitu, Medea uciekła z Koryntu do Aten po śmierci dzieci¹⁰⁸⁸. Eurypides zawarł w swojej tragedii również odniesienie do tych wydarzeń, jednak uczynił to w nowatorski sposób. Scena apoteozy i zarazem ucieczki Medei znajduje się w ostatnich wersach dramatu. Kiedy Medea dokonała zbrodni, zabrała ciała martwych dzieci na rydwanie zaprzężonym w smoki, który podarował jej dziadek, Helios¹⁰⁸⁹.

Topos apoteozy Medei i rydwanu Heliosa pojawia się z początkiem wieku IV p.n.e. Obecnie znane są cztery wazy z południowej Italii z tym właśnie motywem¹⁰⁹⁰. Zanim powstały dwa lukańskie naczynia, o których będzie mowa poniżej, nie odnotowano przed 400 r. p.n.e. tego wątku. Pierwszym atelier, gdzie wyprodukowano wazy z rydwanem Heliosa, była pracownia malarza z Policoro i artystów z nim związanych¹⁰⁹¹. Twórca ten zaczerpnął inspiracje z dramatu Eurypidesa. W tym przypadku, prawdopodobnie malarz nie chciał przedstawić dokładnie tragedii, a jedynie ukazać mit w popularny wśród klientów sposób. Przykładem takiej kompozycji jest hydria z Lukanii, wykonana przez tzw. Malarza z Policoro.

¹⁰⁸⁷ C. McCallum-Barry, *Medea Before and (a little) After* s. 33.

¹⁰⁸⁸ Paus. 2.3.6, schol. Eur. *Med.* 264.

¹⁰⁸⁹ Eur. *Med.* 1319-21.

¹⁰⁹⁰ Na temat waz ciekawy artykuł opublikowała E. Simon, zob. E. Simon, *Die Typen der Medea*, s. 203-227.

¹⁰⁹¹ M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italieméridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle. J.-C. Manuels d'Art et d'Archéologie antiques*, Paris 2009, s. 129.

Lukańska czerwonofigurowa hydria, tzw. Malarz z Policoro, ok. 420 – 400 p.n.e., Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (apoteoza Medei), Museo Nazionale della Siritide, Policoro.

Ta czerwonofigurowa lukańska hydria o wysokości 43 cm datowana jest na lata między 420 p.n.e. a 400 p.n.e.¹⁰⁹² Znaleziono ją 24 lipca 1963 w Heraklei (ob. Policoro) w pojedynczym grobie¹⁰⁹³. Na podstawie lokalizacji znaleziska oraz ze względu na unikatowy styl artysty, wykonanie tej hydrii przypisano tzw. Malarzowi z Policoro¹⁰⁹⁴. Obecnie waza znajduje się w zbiorach Policoro Museo Nazionale Della Siritide¹⁰⁹⁵ (fot. 122).

Centralnym punktem kompozycji sceny figuralnej znajdującej się na brzuscu, jest rydwan zaprzężony w dwa smoki lub węże. Panuje nad nimi kobieca postać, ubrana w orientalny, bogato zdobiony *kandys* oraz frygijskie nakrycie głowy. W prawej dłoni trzyma bat i wodze, w lewej natomiast powiewający welon¹⁰⁹⁶. Jej szaty świadczą o tym, że rydwan porusza się z pewną szybkością i wyraża dynamikę postaci. Dzięki inskrypcji nad lewym ramieniem kobiety stojącej pośrodku wiemy, że jest to Medea (ΜΕΔΕΙΑ).



122. Lukańska czerwonofigurowa hydria, tzw. Malarz z Policoro, ok. 420 – 400 p.n.e., *Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (apoteoza Medei)*, Museo Nazionale della Siritide, Policoro.

¹⁰⁹² Niektórzy badacze za datę wykonania naczynia uważają rok 400 p.n.e. Do ich grona należy m.in. C. Pache, *Baby and child*, s. 26, a także: O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007, s. 117; Z kolei w M.L. Hart, M. Walton (ed.), *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles 2010, s. 28, podany jest rok 420 p.n.e.

¹⁰⁹³ O. Taplin, *Pots&Plays*, s. 118.

¹⁰⁹⁴ LCS 58, 286.

¹⁰⁹⁵ Nr inw. 35296; LCS 26-27, 33; LCS Suppl. I.19; RVSIS fot. 28; LIMC Aphrodite 1412; LIMC Jason 70; LIMC Kreousa II 24; LIMC Medeia 35.

¹⁰⁹⁶ C. Pache, *Baby and child*, s. 26.

Po obu stronach rydwanu malarz umieścił dwie postacie. Ta po prawej, jest niekompletna – widoczne są jedynie jej sandały w orientalnym stylu. Po lewej stronie natomiast znajduje się młoda kobieta, trzymająca lustro - *eidolon*. Ubrana jest w zdobiony peplos, ma także biżuterię i haftowaną opaskę. Pod rydwanem artysta umieścił martwe dzieci: jednego z chłopców spowija całun lub welon, drugi natomiast pozbawiony jest okrycia. Nad nimi klęczy prawdopodobnie *paidagogos*, którego lewa ręka położona na głowie symbolizuje gest rozpacz¹⁰⁹⁷. Z kolei po przeciwnej stronie widać postać mężczyzny trzymającego w dłoni miecz, wygląda to tak, jakby chciał dogonić odlatującą Medeę. Scenę od dołu zamyka meander z motywem krzyżowym (fot. 123).



123. Detal z lukańskiej czerwonofigurowej hydrii, tzw. Malarz z Policoro, ok. 420 – 400 p.n.e., *Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (apoteoza Medei)*, Museo Nazionale della Siritide, Policoro.

Na temat interpretacji tej wazy powstało wiele artykułów naukowych. W większości przypadków badacze są zgodni, że artysta ukazał w tym miejscu Medeę uciekającą na rydwanie Heliosa po dokonaniu zbrodni¹⁰⁹⁸. Ukazanie smoków przy rydwanie boga słońca ma symboliczne znaczenie. Pokazuje panowanie Medei nad siłami natury i odniesienie do magii, którą potrafiła się posługiwać¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁷ B. Cohen, *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford-New York 1995, s. 46. Więcej na temat gestów rozpacz w ateńskim malarstwie wazowym, zob. H.A. Shapiro, *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, *AJA* 95 (1991), s. 629-656.

¹⁰⁹⁸ T.B.L. Webster, A.D. Trendall, *Illustration of Greek Drama*, III 3.34. O. Taplin, *Pots&Plays*, s. 117-118.

¹⁰⁹⁹ M. Revermann, *Situating the Gaze of the Recipient(s): Theater-Related Vase and their Context of Reception*, [w:] *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, I. Gildenhard, M. Revermann (ed.), New York 2010, s. 77. Podarowanie Medei rydwanu przez boga słońca jest nieprzypadkowe, bowiem czarodziejka była wnuczką Heliosa, ojca Ajetesa. Helios przemierzał nieboskłon na wozie zaprzężonym w cztery uskrzydłone rumaki. Na temat związków rodzinnych boga słońca, władcy Kolchidy i czarodziejki, zob. A.R. 3.221; 3.311; 3.595; 3.1228; 4.726, *Sen. Med.* 28.

Według Richarda Gordona ukazanie Medei na tej, jak i na późniejszych przedstawieniach w orientalnym stroju i frygijskim nakryciu głowy, miało uosabiać czarodziejkę jako perskiego maga¹¹⁰⁰. Być może powiązanie córki Ajetesza z Medami (Persami), wynikało z etymologii jej imienia, a także odniesienia do jej babki zwanej Persē, co ewokowało wśród Greków konotacje z tym barbarzyńskim ludem, który w VI w. p.n.e. miał duże znaczenie¹¹⁰¹. Według Hall (która podąża w tek kwestii za Denysem L. Page'm), ukazanie Medei jako barbarzynki w malarstwie wazowym, wiąże się z Eurypidesem, który, według badaczki, jako pierwszy odniósł się do obcych korzeni Kolchijki w swojej tragedii, co może implikować stwierdzenie, że jej postać w perskim stroju wzorowana jest na *Medei*¹¹⁰².

Kwestią sporną pozostają nadal dwa bóstwa umieszczone na ramionach hydrii, po obu stronach rydwanu. Według niektórych badaczy, takich jak m.in. Mary L. Hart, figura po stronie prawej to uskrzydłony Helios, który podarował rydwan Medei w tragedii Eurypidesa¹¹⁰³. Z kolei kobietę po lewej stronie Hart identyfikuje jako córkę Kreona – Kreuzę¹¹⁰⁴, która zadowolona z darów przyniesionych od Medei (peplosu i złotej korony) przegląda się w lustrze¹¹⁰⁵. Uważam, że Hart może mieć w tym miejscu rację. Sięgając do symboliki lustra, można znaleźć jego konotacje ze śmiercią. Jest ono bowiem przedmiotem często znajdowanym w grobowcach wielu kultur¹¹⁰⁶. Ponadto w tragedii Kreuza (Glauke) przegląda się w nim chwilę przed swoją śmiercią¹¹⁰⁷. Tym samym artysta mógł zastosować pewien skrót myślowy, który miał za zadanie nawiązywać do wcześniejszych wydarzeń w pałacu, w czasie których nowa żona Jazona i jej ojciec ponieśli śmierć.

Z kolei Giampiero Pianu zidentyfikował postacie po obu stronach Medei jako uskrzydłatego Erosa i boginię Afrodytę, którzy przychodzą z pomocą czarodziejce, ponieważ Jazon złamał „prawo miłości”¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁰ R. Gordon, *Imagining Greek and Roman*, s. 181.

¹¹⁰¹ Hom. *Od.* 10.138-139. E. Hall, *Inventing the Barbarian*, s. 35. D.L. Page, *Euripides*, s. 62.

¹¹⁰² E. Hall, *Inventing the Barbarian*, s. 35. D.L. Page, *Euripides*, s. 62. Jakkolwiek teza Hall i Page może się wydawać przekonująca, to należy pamiętać, że Medea postrzegana była jako barbarzyńska czarodziejka (znająca wszelkie uroki – παμφαρμάκου ξείνας) już u Pindara, zob. Pin. *P.* 4.233.

¹¹⁰³ M.L. Hart, M. Walton, *The art of Greek*, s. 28.

¹¹⁰⁴ W tragedii Eurypidesa *Medea*, Kreuza występuje pod imieniem Glauke.

¹¹⁰⁵ Por. Eur. *Med.*

¹¹⁰⁶ *Eidola* odnajduje się dość często w greckich grobowcach. Takim przykładem jest lustro z dionizyjską inskrypcją znalezione w Olbi, które datuje się na późny VI w. p.n.e., zob. R. Seaford, *In the Mirror of Dionysos*, [w:] *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, S. Blundell, M. Williamson (ed.), London 1998, s. 105. 101-117.

¹¹⁰⁷ Eur. *Med.* 1162-1165.

¹¹⁰⁸ Według niektórych źródeł literackich małżeństwo Medei i Jazona zostało zawarte z woli Afrodyty, zob. Paus. 5.18.3.: Μηδειαὶν Ἰάσων γαμέει, κέλεται δ' Ἀφροδίτα (*Jazon poślubia Medeę, bo tak chce*

Pod rydwanem leżą dwaj synowie Medei, którzy zostali zabici przed chwilą przez swoją matkę. Oplakuje ich klęczący po lewej stronie *paidagogos* (Wychowawca)¹¹⁰⁹. Z kolei po przeciwnej stronie widać Jazona trzymającego w dłoni miecz.

Według Webstera jest to najwcześniejsza reprezentacja odnosząca się bezpośrednio do tragedii Eurypidesa *Medea*, ponieważ Kolchijka w przypadku tej hydrii nosi na sobie sceniczny kostium, co tylko potwierdza wpływ dramatu¹¹¹⁰. Jakkolwiek słuszna jest teza Webstera, to należy mieć na uwadze, że przedstawiona scena, choć przypomina epilog historii opowiedzianej przez Eurypidesa, to jednak zawiera istotne różnice¹¹¹¹. Po pierwsze, ciała dzieci nie znajdują się na rydwanie, tak jak to jest przedstawione w sztuce, gdzie Medea nie pozwoliła Jazonowi pogrzebać synów, bowiem sama zamierzała to uczynić w przybytku Hery¹¹¹². Na powyższej hydrii namalowano postać Wychowawcy lub niewolnika, który w akcie finałowym nie jest obecny na scenie¹¹¹³. Po trzecie rydwan Medei na wazie zaprzężony jest w smoki lub węże, które będą obecne we wszystkich przedstawieniach wazowych (dotyczących ucieczki Medei) pochodzących z IV wieku p.n.e. oraz w późniejszych źródłach literackich¹¹¹⁴. W tekście tragedii autor nic o tym nie mówi, jedynie ze słów Medei dowiadujemy się, że Helios dał jej wóz by, nie dosięgła jej kara:

(...) τοιὸνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολέμιας χερὸς¹¹¹⁵.

Ten wóz mi Helios, ojciec mego ojca,

Daje, osłonę przed rękami wrogów, przeł. J. Łanowski.

Afrodyta, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska). G. Pianu, *Riflessioni sulla c.d. Tomba del pittore di Policoro*, Studi su Siris-Eraclea, Archaeologia Perusina 8 (1989), s. 85-94.

¹¹⁰⁹ Według Green'a, postać wychowawcy czy nauczyciela niezwiązanego z tragedią Eurypidesa, w malarstwie wazowym pojawia się dopiero w II poł IV w. p.n.e., zob. J.R. Green, *Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase Painting*, [w:] *The Art of Ancient Spectacle*, ed. B. Bergmann, C. Kondoleon (ed.), Washington 1999, s. 37-63.

¹¹¹⁰ T.B.L. Webster, A.D. Trendall, *Illustration of Greek*, 3.34.

¹¹¹¹ Zwrócił na nie uwagę O. Taplin, *Pots & Plays*, s. 120.

¹¹¹² Eur. *Med.* 1377-1378. Taplin zasugerował, że umieszczenie martwych dzieci na rydwanie mogło się okazać prawdziwym wyzwaniem dla artysty, zob. O. Taplin, *Pots & Plays*, s. 120. Także: J. Doggle, *Euripidis fabulae, vol. 1*, Oxford 1984, s. 88. Należy jednak pamiętać, że na późniejszych prezentacjach dzieci ukazano na rydwanie, tak jak w przypadku faliskińskiego krateru omówionego w dalszej części podrozdziału, gdzie dzieci zostały pokazane na rękach Medei będącej na rydwanie, co oznacza, że istniały próby umieszczenia ich ciał w tym właśnie miejscu, zob. Ch. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 272.

¹¹¹³ Eur. *Med.* 1293-1320.

¹¹¹⁴ M. Nussbaum, *Serpents of the Soul: A reading of Seneca's Medea*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton 1997, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), s. 234-240.

¹¹¹⁵ Eur. *Med.* 1321-1322.

Zapewne wynika to z faktu, że artyści mieli swoje własne wzorce i schematy, które nie miały w sposób bezpośredni korespondować z tragedią, a jedynie pokazywać wyobrażenie prawdopodobnych wydarzeń rozgrywających się na *skene*.

Antyczni autorzy piszący po Eurypidesie również odwołali się w swoich dziełach do motywu apoteozy Medei. Za wersją greckiego dramaturga poszedł m.in. Apollodor, Seneka, Waleriusz Flakkus czy Drakontiusz¹¹¹⁶. Z kolei Diodor, który również nawiązał do epizodu ucieczki podał, że po zabójstwie dzieci Medea nie udała się do Aten ale do Teb, gdzie za pomocą magicznego rytuału uzdrowiła Heraklesa i zmyła z niego piętno morderstwa, które heros popełnił w napadzie szału, zabijając swoją rodzinę¹¹¹⁷.

Lukański czerwonofigurowy kalix-krater, artysta związany z tzw. Malarzem z Policoro, ok. 400 r. p.n.e., Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (Apoteoza Medei), Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Podobna scena widnieje na lukańskim czerwonofigurowym kalix - kraterze datowanym na ok. 400 rok p.n.e. Jego wykonanie przypisuje się artyście związanym z tzw. Malarzem z Policoro¹¹¹⁸. Naczynie o wysokości 50,5 cm oraz szerokości 49,9 cm obecnie znajduje się w Cleveland Museum of Art w Cleveland¹¹¹⁹ (**fot. 124**).

Centrum kompozycji brzuśca wyznacza postać kobiety umieszczona w słonecznym okręgu, znajdująca się na rydwanie zaprzężonym w smoki, które są symbolem jej panowania nad siłami natury¹¹²⁰. Medea ubrana jest w bogato zdobiony *kandys* i frygijskie nakrycie głowy, jednak jego ornament jest bardziej wyrazisty niż na hydrii z Policoro¹¹²¹. W prawej dłoni trzyma bat, natomiast w lewej wodze.

Poniżej okręgu widać niemal analogiczną scenę, co na poprzednim naczyniu. Po lewej stronie znajduje się Jazon – zdziwiony i bezradny. Ubrany jest w bogato zdobioną szatę, jednak jedynie do połowy, na nogach zaś ma obuwie. Tym razem nie posiada żadnego uzbrojenia jak na hydrii z Policoro.

¹¹¹⁶ Apollod. 1.9.28; Sen. *Med.* 1022; Val. Flacc. *Arg.* 5.451-454, 7.120; Dracont. *Med.* 556-569.

¹¹¹⁷ D.S. 4.54.7; 4.55.4.

¹¹¹⁸ Szerzej na ten temat, zob. RVSIS 21-22.

¹¹¹⁹ Nr inw. Leonard C. Hanna, Jr. Fund. 1991.1; LIMC Agamemnon 14a, LIMC Erinyes 101, LIMC Hikesie 92; LIMC Iason 71; LIMC Medeia 36; Telephos 59.

¹¹²⁰ Por. wcześniejszą hydrię tzw. Malarza z Policoro.

¹¹²¹ Bogato ornamentowany strój czarodziejki również zdradza wpływ teatru na sztukę. Szerzej na ten temat, zob. RVSIS 12.



124. Lukański czerwonofigurowy kalix-krater, artysta związany z tzw. Malarzem z Policoro, ok. 400 r. p.n.e, *Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (Apoteoza Medei)*, Cleveland Museum of Art., Cleveland.

Po stronie prawej widnieją ciała martwych chłopców, jednak w przeciwieństwie do poprzedniego naczynia spoczywają na ołtarzu¹¹²². Bopós (ołtarz) był powtarzającym się motywem w scenie śmierci synów Medei. Symbolizował on nie tylko poświęcenie, ale także rytuał¹¹²³. Jak zasugerowała Sourvinou-Inwood, scena z ołtarzem była także *rodzajem ikonograficznego ekwiwalentu rozpaczny chłopców*¹¹²⁴. Obok ołtarza znajduje się przewrócona hydria. Nad ciałami rozpacza kobieta o białych włosach¹¹²⁵, pochylająca się nad martwymi dziećmi (być może jest to Piastunka z tragedii Eurypidesa), za którą stoi także *paidagogos*¹¹²⁶. Cała scena flankowana jest po obu stronach dwoma bóstwami. Prawdopodobnie to para skrzydlatych Erynii – ukazanych jako postacie o odpychającym obliczu, które symbolizowały zemstę i szaleństwo Medei. Jest to nieco odmienne przedstawienie tych

¹¹²² Ukazany tutaj ołtarz ma tryglifowy typ, który był popularny w architekturze Koryntu, zob. N. Harwdick, *A Triglyph Altar of Corinthian Type in a Scene of Medea on a Lucanian Calyx-Crater in Cleveland*, NumAntCl 28 (1999), s. 179-201.

¹¹²³ Rytuał, o którym mowa, może odnosić się do informacji danej przez Medeę, że chce pochować dzieci i ustanowić ich kult, zob. Eur. *Med.* 1381-1383; O. Taplin, *Pots & Plays*, s. 123.

¹¹²⁴ Ch. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 271.

¹¹²⁵ Jest to charakterystyczne przedstawienie piastunki w malarstwie czerwonofigurowym. Artyści ukazywali je często z białymi włosami, niekiedy z pomarszczoną twarzą (tak jak w tym przypadku), zapadniętymi policzkami, czy podwójnym podbródkiem. Krótkie włosy (tak jak na kraterze) oznaczały jej status niewolnicy, zob. D. Gorzelný, *An Unwelcome Aspect of Life*, s. 167.

¹¹²⁶ Jak zasugerował O. Taplin, na naczyniu Piastunka ma na ramionach tatuaż trackiego typu – niezwykle rzadki motyw w greckiej sztuce z terenów *Magna Graecia*, który może sugerować umowne przedstawienie rękawów teatralnego stroju, zob. O. Taplin, *Pots & Plays*, przyp. 31, s. 280 *contra* H. Schulze, *Ammen und Padagogen: Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft*, Mainz 1998, s. 20, 64-65.

bóstw, bowiem zazwyczaj w malarstwie występowały jako piękne kobiety mające wokół ramion węże zamiast włosów¹¹²⁷. Być może słuszne są argumenty Sourvinou-Inwood, według której obecność Erynii została uwzględniona na tym przedstawieniu, aby ówczesny widz miał poczucie, że zbrodnia, której dopuściła się Medea, zostanie ukarana prędzej czy później, i że przed nią nie ucieknie¹¹²⁸. Z kolei Martin Revermann pokusił się o stwierdzenie, że podwójne postacie Erynii mogą być traktowane jako bóstwa zemsty każdego z chłopców. Ponadto badacz ten zasugerował, że lukański malarz, który ukazał Erynii jako stare kobiety, mógł zainspirować się etruskimi bóstwami podziemia, takimi jak Vanth czy Tuchulcha, przedstawianymi jako skrzydlate postacie z dziobami i pazurami¹¹²⁹. Przeciwnikiem tezy o ukazaniu tutaj Erynii jest Taplin, który uznał, że mogą to być demony, symbolizujące gniew i zemstę¹¹³⁰. O nich wspomina również Jazon (choć w liczbie pojedynczej) w *exodosie* tragedii:

(...) ἀλλὰ σ' Ἐρινὺς ὀλέσειε τέκνων
φονία τε Δίκη¹¹³¹.

Więc niechaj zniszczy cię Erynia dzieci

I Sprawiedliwość za ten mord!, przeł. J. Łanowski.

Cały akt został usytuowany na zewnątrz, o czym świadczą rośliny i zwierzęta. Dół sceny zamykają cztery ornamenty: „poruszające się” w prawą stronę fale, meander z szachownicą, pochyły antemion znajdujący się pod nim oraz pionowe linie (**fot. 125**).

¹¹²⁷ L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich 2003, s. 248-258.

¹¹²⁸ C. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 271-272.

¹¹²⁹ M. Revermann, *The Cleveland Medea Calyx Crater and the Iconography of Ancient Greek Theatre*, TRI 30 (2005), s. 11.

¹¹³⁰ O. Taplin, *Pots & Plays*, s. 123; LIMC Medeia 36.

¹¹³¹ Eur. *Med.* 1389-1390.



125. Detal z lukańskiego czerwonofigurowego kalix-krateru, artysta związany z tzw. Malarzem z Policoro, ok. 400 r. p.n.e., *Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (Apoteoza Medei)*, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Apulijska czerwonofigurowa amfora panatenajska, tzw. Malarz Dariusza, ok. 340 – 330 r. p.n.e., Grobowiec Malarza Dariusza, Ruvo, Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (Apoteoza Medei), Museo Archeologico Nazionale, Neapol.

Kolejnym naczyniem z motywem ucieczki i apoteozy Medei jest apulijska amfora panatenajska wykonana w technice czerwonofigurowej między rokiem 340 a 330 p.n.e. Waza została znaleziona w tzw. „Grobowcu Malarza Dariusza” w Ruvo, podczas wykopalisk prowadzonych w roku 1851¹¹³². Trendall przypisał jej autorstwo tzw. Malarzowi Dariusza, którego działalność datuje się na lata 340 – 320 p.n.e. Artysta ten należał do przedstawicieli „bogatego stylu” w malarstwie apulijskim. Swój przydomek zawdzięcza wazie, na której przedstawił Dariusza. Wykonane przez siebie naczynia ozdabiał najczęściej scenami z tragedii Eurypidesa oraz innymi mitologicznymi przedstawieniami¹¹³³. Amfora o wysokości niemal 100 cm obecnie znajduje się w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu¹¹³⁴ (fot. 126).

¹¹³² L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Rome 2003, s. 557-558.

¹¹³³ RVAp II 482-522.

¹¹³⁴ Nr inw. 81954 (H 3221); RVAp II 497. 43, tabl. pl. 178, 1; D.L. Page, *Euripides*, s. lxiii-lxiv; LIMC Amazones 383; LIMC Astra 28; LIMC Iason 73; LIMC Medeia 37; M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis, Untersuchungen zur Spätapulischen Vasenmalerei*, Munich 1960, s. 20-21, tabl. I6-I7; LIMC Amazones 383; LIMC Astra 28; LIMC Iason 73; LIMC Medeia 37.



126. Detal z apulijskiej czerwonofigurowej amfory panatenajskiej, tzw. Malarz Dariusza, ok. 340 – 330 r. p.n.e., Grobowiec Malarza Dariusza, Ruvo, *Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (Apoteoza Medei)*, Museo Archeologico Nazionale, Neapol.

Centrum kompozycji na brzuścu wyznacza postać Medei ukazanej na rydwanie zaprzężonym w smoki. Tym razem czarodziejka ubrana jest w grecki chiton przepasany pasem lub wstążką. Jej szal powiewa smagany wiatrem. Na platformie rydwanu spoczywa jeden z jej martwych synów, drugi z kolei leży na powierzchni gruntu, co być może oznacza, że przed chwilą znajdował się w tym samym miejscu co jego brat¹¹³⁵. Nad martwym chłopcem widoczny jest upadający miecz, którym został zabity. Po prawej stronie znajduje się kobieca postać, trzymająca pochodnię i miecz. Ubrana jest w krótki, przepasany i ornamentowany chiton. Na nogach ma sięgające do połowy łydki obuwie, natomiast na plecach zaznaczoną na białą chlamidę. W prawej dłoni trzyma miecz, w lewej zaś pochodnię. Kobieta identyfikowana jest jako jedna z Erynii bądź jako personifikacja Ate, Lissy, Mani lub Ojstrosa (bóstwa te były popularne w malowidłach wazowych pochodzących z tego okresu)¹¹³⁶. Scenę po prawej stronie zamyka siedzące na koniu bóstwo. Jest to prawdopodobnie Selene – bogini księżyca, nad której głową malarz umieścił aureolę¹¹³⁷.

Tuż za uciekającą Medeą artysta namalował postać nagiego mężczyzny o bujnych lokach, dosiadającego konia. W prawej dłoni trzyma włócznię lub bat (?). Na lewym ramieniu powiewa mu chlamida, co znaczy, że jest w ruchu. Jest to prawdopodobnie Jazon,

¹¹³⁵ LIMC Medeia 37.

¹¹³⁶ H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art: the representation of abstract concepts, 600–400 B.C.*, Zürich 1993, s. 168. L. Sechan, *Etudes sur la tragedie*, s. 404.

¹¹³⁷ To przedstawienie Selene jest typowe dla sztuki późniejszego okresu (tzn. IV w. p.n.e.). Ukazywano ją często na rydwanie lub siedzącą na koniu na oklep (czasami przedstawiano ją także na byku, baranie albo mule), Paus. 5.11.8; L. Savignoni, *On Representations of Helios and of Selene*, JHS 19 (1899), s. 271; H.B. Walters, S. Birch, *History of Ancient Pottery: Greek, Etruscan, and Roman 2*, London 1905, s. 79. Ponadto Selene według tradycji była opiekunką adeptów magii, co może też tłumaczyć jej obecność na wazie, gdzie przedstawiona jest Medea, zob. C.O. Pache, *Baby and Child*, s. 29.

który próbuje dogonić Medeę¹¹³⁸. Za nim scenę zamykają dwaj młodzieńcy. Ten stojący bliżej mężczyzny na koniu jest nagi, na prawym ramieniu ma zarzuconą chlamidę oraz pasy mocujące okrągłą tarczę. W lewej dłoni trzyma włócznię, na głowie zaś ma *pilos*. Scenę zamyka postać nagiego młodego mężczyzny, który również ma zarzuconą na prawe przedramię chlamidę, w prawej dłoni trzyma włócznię, w lewej natomiast miecz.

Według Taplina, scena znajdująca się na amforze, może nawiązywać do ucieczki Medei z tragedii Eurypidesa, jednak badacz bardziej skłania się ku stwierdzeniu, że koresponduje ona z innym dramatem. Na poparcie swojej tezy przytoczył kilka argumentów. Po pierwsze, mimo tego że artysta ponownie umieścił na naczyniu wątek z rydwanem, to wydaje się, że sam pojazd porusza się po podłożu, a nie wzbija się w górę, tak jak ma to miejsce w tragedii i nic nie wskazuje na to, że pochodzi on od Heliosa. Po drugie, na tej wazie czarodziejka ubrana jest w grecki chiton, co nie koresponduje ze sztuką ani pozostałymi naczyniami opisanymi powyżej, gdzie wyraźnie zaznaczone są obce korzenie Medei (poprzez perski *kandys*)¹¹³⁹. Po wtóre badacz zauważył, że umieszczenie martwego syna niemal pod kołami pędzącego rydwanu groziło, jego stratowaniem przez końskie kopyta. Takie przedstawienie pozwoliło Taplinowi na powiązanie wizerunku z wazy z opowieścią o Medei, która uciekając z Kolchidy wraz z Jazonem, poćwiartowała swojego brata Apsyrtosa i wrzuciła kawałki do morza, by opóźnić pościg Ajetesza¹¹⁴⁰. Tym samym scena z amfory może nawiązywać do tego właśnie epizodu z mitu o Medei, czarodziejka zrzuciła z rydwanu martwego syna, aby opóźnić ścigającego ją Jazona¹¹⁴¹.

Faliskiński czerwonofigurowy krater dzwonowaty, ok. 340 – 330 p.n.e. Medea uciekająca na rydwanie z martwymi synami, Ermitage, St. Petersburg.

Ten faliskiński krater dzwonowaty wykonany w technice czerwonofigurowej, datowany jest na lata 340 – 330 roku p.n.e. Obecnie znajduje się w Ermitażu w Sankt Petersburgu¹¹⁴².

¹¹³⁸ Naukowcy z reguły stawiają znak zapytania przy postaci tego mężczyzny. Taplin natomiast jest przekonany, że artysta ukazał herosa, co zapewne jest prawdą, patrząc na pozostałe przedstawienia, zob. LIMC Jason 72; LIMC Medeia 37; S. Galasso, *Pittura Vascolare*, s. 288.

¹¹³⁹ O. Taplin, *Pots & Plays*, s. 125. Sourvinou-Inwood stwierdziła, że Medea w sztuce Eurypidesa była ubrana w grecki strój aż do końcowej sceny tragedii. Dopiero w niej pojawiła się w orientalnej szacie, zob. Ch. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 288-294.

¹¹⁴⁰ Por. Pherecyd. FGH I fr. 7.73 = schol. A.R. 4.223.

¹¹⁴¹ O. Taplin, *Pots & Plays*, s. 125.

¹¹⁴² Nr inw. B 2083; LIMC Medeia 39.

Podobnie jak w pozostałych przypadkach artysta ukazał tutaj Medeę, która ucieka na rydwanie zaprzężonym w dwa skrzydlate smoki. Czarodziejka ubrana jest w grecki chiton, na głowie zaś ma czepiec – *sakkos* (?). Na jednej i drugiej ręce trzyma martwe ciała swoich dzieci. Oprócz tego widoczny jest w jej prawej dłoni miecz, którym je przed chwilą zabiła. Na uwagę zasługuje przedstawienie zaprzężonych smoków, które mają bardzo groźne oblicze. Dół sceny zamyka meander z szachownicą (fot. 127).

Poniższe przedstawienie jest unikatowe z kilku względów. Po pierwsze, Medea ukazana jest tutaj bez Jazona i innych postaci drugoplanowych, co sprawia, że cała uwaga oglądającego wazę skupia się tylko na niej. Po drugie, schemat ukazania martwych synów zmienił się całkowicie, bowiem dzieci czarodziejki znajdują się przy matce – a właściwie na jej rękach. Warto zwrócić również uwagę na to, że sam rydwan porusza się po ziemi i być może znajduje się na zewnątrz (fot. 128).



127. Faliskiński czerwonofigurowy krater dzwonowaty, ok. 340 – 330 p.n.e. *Medea uciekająca na rydwanie z martwymi synami*, Ermitage, St. Petersburg.

Scena z krateru naturalnie nawiązuje tematem do tragedii Eurypidesa, jednak malarz ukazał tutaj inną interpretację tego dramatu. Wydaje się, że uwaga widza ma być skupiona nie na dzieciobójstwie, ale na samej czarodziejce. Gdyby nie miecz, który trzyma w dłoni, wydawałoby się, że zabiera je razem z sobą. Według Galasso artysta mógł przedstawić tutaj alegorię triumfu życia nad śmiercią, gdzie nawet jeśli umrzesz zostaniesz zbawiony¹¹⁴³.

¹¹⁴³ S. Galasso, *Pittura vascolare*, s. 289.



128. Detal z faliskijskiego czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, ok. 340 – 330 p.n.e. *Medea* uciekająca na rydwanie z martwymi synami, Ermitage, St. Petersburg.

6.4. Zemsta Medei – czarodziejka, Kreuza¹¹⁴⁴ i Kreon.

Do tragedii Eurypidesa nawiązują kolejne naczynie omówione poniżej. Jego twórca wybrał scenę z dramatu, gdzie Kreuza – nowa żona Jazona otrzymuje od Medei prezent ślubny¹¹⁴⁵. W tragedii Eurypidesa, kiedy Medea dowiaduje się, że ma zostać wygnana z Koryntu, wysłała swoich synów z Jazonem i Wychowawcą do panny młodej, by podarować jej dary – peplos i złoty diadem (λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον)¹¹⁴⁶. Upřednio czarodziejka nasączyła przedmioty trucizną tak, aby zapaliły się, kiedy zostaną założone na ciało. Eurypides zawarł w swojej tragedii przejmujący opis wydarzeń, które rozegrały się w pałacu. Ponadto dramaturg informuje, że Kreon, który chciał pomóc swojej córce, również zginął w płomieniach¹¹⁴⁷.

Na przedstawionym poniżej kraterze dzwonowatym widnieje scena nawiązująca do sztuki Eurypidesa, jednak zawiera różnice względem dramatu.

¹¹⁴⁴ W tragedii Eurypides nazywa nową żonę Jazona córką Kreona - Κρέοντος παῖδα (Eur. *Med.* 21, 700, 783) lub też κόρη (Eur. *Med.* 1234); νεογάμον κόρη; νόμφην (Eur. *Med.* 888) bądź Δέσποινα (Eur. *Med.* 1144). Z kolei Apollodor i Diodor, Glauke - Γλαῦκη, zob. Apollod. 1.9.28; D.S. 4.54.2; 4.54.5-6. W literaturze łacińskiej postać córki Kreona funkcjonuje pod imieniem Kreuza, zob. Sen. *Med.* 405, 508, 817, 921; Ov. *Her.* 12.53.

¹¹⁴⁵ Według scholium do *Medei* Eurypidesa, Kreofylos i Parmeniskos również wspominali o zatrutych szatach czarodziejki, zob. schol. Eur. *Med.* 264.

¹¹⁴⁶ Eur. *Med.* 1159-1160.

¹¹⁴⁷ Eur. *Med.* 1160-1220.

Lukański czerwonofigurowy krater dzwonowaty, tzw. Malarz Dolona, ok. 390 r. p.n.e. Apulia, Medea przynosząca dary Kreuzie, Musée du Louvre, Paryż.

Autorem tego lukańskiego krateru dzwonowatego w technice czerwonofigurowej jest tzw. Malarz Dolona, którego pracownia mieściła się w Keramejkos w Metaponcie. Działalność tego artysty datuje się na lata 390 – 380 p.n.e. Swój przydomek otrzymał od Trendalla, który nazwał go tak na część jego arcydzieła: kalix-krateru nawiązującego do jednego z epizodów Iliady, gdzie Odyseusz i Diomedes przygotowują zasadzkę na Dolona¹¹⁴⁸.

Omawiany krater obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum w Luwrze, a jego wymiary wynoszą 35,2 cm wysokości oraz 37,8 cm średnicy¹¹⁴⁹ (fot. 129).



129. Lukański czerwonofigurowy krater dzwonowaty, tzw. Malarz Dolona, ok. 390 r. p.n.e. Apulia, *Medea przynosząca dary Kreuzie*, Musée du Louvre, Paryż.

Centrum kompozycji brzusca wyznacza postać kobiecej postaci. Ubrana jest w królewskie szaty, prawdopodobnie chiton i zarzucony na niego oblamowany himation. Na głowie ma diadem. Po jej prawej stronie znajduje się druga kobieta w chitonie. Na prawym przedramieniu ma zawieszony himation, natomiast w lewej dłoni trzyma szkatułkę – φοριαπός. Scenę po prawej stronie zamyka postać zatroskanego mężczyzny, ubranego w krótki chiton i zarzuconą na plecy chlamidę, upiętą pod szyję. Z kolei po przeciwnej

¹¹⁴⁸ RVSIS 55-58; LCS 97-104. Obecnie kalix-krater znajduje się w zbiorach British Museum, nr inw. 1846,0925.3

¹¹⁴⁹ Nr inw. CA 2193; LCS 100. 51; L. Todisco, *La ceramica figurata*, s. 396, tabl. L30; Kreousa II 1.

stronie znajduje się w tym samym miejscu kolejna męska postać, ubrana w bogato zdobiony chiton z długimi rękawami i przewiązany rzemieniami skrzyżowanymi na piersiach oraz zarzucony na niego oblamowany himation. Tuż za Medeą stoi zatroskany Wychowawca, którego smutny wzrok zdradza jego przeczucia. Kreon stojący po lewej stronie, w lewej ręce trzyma laskę, natomiast prawą wyciąga w stronę stojącej obok dziewczyny, zachęcając ją do przyjęcia darów od Kolchijki¹¹⁵⁰. Dół sceny zamyka meander z motywem krzyżowym (fot. 130).



132. Detal z lukańskiego czerwonofigurowego krateru dzwonowatego, tzw. Malarz Dolona, ok. 390 r. p.n.e. Apulia, *Medea przynosząca dary Kreuzie*, Musée du Louvre, Paryż.

Odniesienie do tragedii Eurypidesa w tym wypadku jest oczywiste. Autor naczynia przedstawił tutaj Kreuzę stojącą pośrodku w pięknych szatach, która otrzymuje od Medeji ślubne prezenty w postaci himationu lub peplosu i szkatuły z biżuterią. Różnicę w przedstawieniu względem dramatu stanowi fakt, że w sztuce to synowie Medeji przynoszą dary, natomiast na kraterze Medea czyni to sama¹¹⁵¹. Ponadto w dramacie czarodziejka podarowała córce Kreona peplos oraz złoty diadem¹¹⁵². Kolejną różnicą jest to,

¹¹⁵⁰ L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea. An interpretation of the crater in Munich*, Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale 109 (2013), s. 10.

¹¹⁵¹ Eur. *Med.* 1136-1221.

¹¹⁵² Eur. *Med.* 1159-1160.

że zamiast króla Koryntu w tym momencie obecny był Jazon i to on zachęcał Kreuzę do przyjęcia darów i uproszenia ojca, by jego dzieci mogły zostać¹¹⁵³.

Fakt zilustrowania tragedii w taki sposób może świadczyć o zastosowaniu przez malarza pewnego skrótów myślowego, gdyż *de facto* dary pochodziły od samej Medei. Sam schemat kompozycyjny naczynia nie został zastosowany w późniejszym czasie, prawdopodobnie ze względu na znikome zainteresowanie tym tematem¹¹⁵⁴.

Motyw Kreuzy i darów Medei nie pojawia się na wazach przez następne czterdzieści lat. Ponownie malarz odwołuje się do tego toposu dopiero w południowej Apulii, w początkowej fazie późnoapulijskiego stylu¹¹⁵⁵. Artysta będący blisko związany z pracownią malarza Dariusza, tzw. Malarz Iliupersis, przedstawił moment śmierci Kreuzy, nie podążając za Dolonem. Stworzył bowiem nową scenę, lub też naśladował starszego malarza, którego dzieła się nie zachowały¹¹⁵⁶: Kreuza ukazana jest w momencie, kiedy ucieka z pałacu, paląc się z powodu zatrutych szat. Jej ojciec Kreon stoi, podpierając się laską, a matka rozpaczliwie patrzy na śmierć swojej córki. *Paidagogos* stara się ochronić synów Medei¹¹⁵⁷. Cały schemat kompozycyjny ściślej koresponduje z tragedią Eurypidesa, niż scena z krateru Dolona, jednak z uwagi na fakt, że nie występuje na nim postać Medei, nie zostanie on tutaj omówiony szczegółowo.

W tym miejscu warto powrócić do źródeł literackich, bowiem również u późniejszych autorów antycznych występował motyw śmierci Kreuzy. U Apollodora można znaleźć bezpośrednie odniesienie do zatrutych szat Medei¹¹⁵⁸. Z kolei Seneka zawarł opis tych przedmiotów i podobnej sceny, wzorując się na Eurypidesie¹¹⁵⁹. Pausaniasz informuje, że na korynckiej agorze znajdowało się źródło, które swoją nazwę wzięło do imienia córki Kreona, Glauke. Dziewczyna rzuciła się do jego wód, aby uśmierzyć ból spowodowany zatrutymi szatami Medei¹¹⁶⁰. U Drakontiusza znajdziemy interesujące

¹¹⁵³ Eur. *Med.* 1145-1154.

¹¹⁵⁴ L. Rebaudo, *The Underworld Painter*, s. 10.

¹¹⁵⁵ M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque*, s. 147.

¹¹⁵⁶ L. Rebaudo, *The Underworld Painter*, s. 10-11.

¹¹⁵⁷ Ten czerwonofigurowy krater dzwonowaty o apulijskiej proveniencji datowany jest na 350 r. p.n.e. Jego wykonanie przypisuje się malarzowi związanemu z warsztatem tzw. Malarzu Iliupersis, działającego w latach 370–350 p.n.e., zob. RVAp 185-203; RVSIS 78-79. Obecnie naczynie znajduje się w zbiorach Museo Archeologico Nazionale w Neapolu, nr. inv. 526.

¹¹⁵⁸ Apollod. 1.9.28.

¹¹⁵⁹ Sen. *Med.* 570, 879-891. O darach wspomina również Waleriusz Flakkus, zob. Val. Flacc. *Arg.* 8.233-236. Ponadto autor poematu wspomina, że peplos i diadem zostały dane Medei przez Afrodytę z okazji ślubu czarodziejki z Jazonem.

¹¹⁶⁰ Paus. 2.3.6.

objaśnienie wszelkich składników, które zostały użyte przez Medeę do zatrucia szaty i diademu¹¹⁶¹.

Nieco zmienioną wersję śmierci Kreona i jego córki podaje Diodor, który opowiada, że Medea weszła do pałacu pod osłoną nocy, zmieniając swój wygląd za pomocą magicznych ziół. Podłożyła ogień w całym budynku, rozniecając go dzięki korzeniom odkrytym i podarowanym przez swoją siostrę Kirke. Kiedy Jazon dostrzegł pożar, czym prędzej uciekł z pałacu. Natomiast Glauke i Kreon zginęli w płomieniach¹¹⁶². W zbliżonej wersji temat ten podjęli również inni autorzy antyczni. Wśród nich należy wymienić Owidiusza, Hygina czy Apulejusza¹¹⁶³.

6.5. Medea jako dzieciobójkzyni (παιδολετρία)

Wątek śmierci dzieci Medei ma bardzo starą tradycję. Już Pauzaniasz wymienia Eumelosa (VII w. p.n.e.), który podaje przyczyny powrotu Jazona do Jolku. Według poety Medea za każdym razem, gdy rodziła dziecko, niosła je do świątyni Hery i zakopywała. W ten sposób miała nadzieję, że uczyni je nieśmiertelnymi.

Μηδεία δὲ παῖδας μὲν γίνεσθαι, τὸ δὲ αἰὲν τικτόμενον κατακρύπτειν αὐτὸ ἐς τὸ ἱερὸν φέρουσιν τῆς Ἥρας, κατακρύπτειν δὲ ἀθανάτους ἔσεσθαι νομίζουσιν: τέλος δὲ αὐτὴν τε μαθεῖν ὡς ἡμαρτήκοι τῆς ἐλπίδος καὶ ἅμα ὑπὸ τοῦ Ἰάσονος φωραθεῖσαν—οὐ γὰρ αὐτὸν ἔχειν δεομένην συγγνώμην, ἀποπλέοντα δὲ ἐς Ἴωλκὸν οἴχεσθαι (...) ¹¹⁶⁴

*Ale chociaż Medea rodziła dzieci, każde niemowlę **niosła ukryć do przybytku Hery**¹¹⁶⁵, żywiąc nadzieję, iż staną się przez to nieśmiertelne. Wreszcie przekonała się, że nadzieją ją zawiodła. Jednocześnie na wspomnianych praktykach została schwytana przez Jazona. Przebaczył on tego Medei mimo gorących jej próśb i odpłynął z powrotem do Jolku, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska.*

W najstarszej wersji mitu nie istniało umyśle dzieciobójstwo, popełnione przez córkę Ajetesa. Medea przyczyniła się do śmierci swoich dzieci wierząc w rytuał, który miał zapewnić im nieśmiertelność, co jak zaznaczył Will, miało być związane z *prymitywną boskością Medei*. Tym samym praktyka grzebania swoich dzieci, którą praktykowała

¹¹⁶¹ Dracont. *Med.* 484-493.

¹¹⁶² D.S. 4.54.5.

¹¹⁶³ Ov. *Her.* 12.180; Hyg. *Fab.* 25; Apul. *Met.* 1.10.

¹¹⁶⁴ Eumel. EGF fr. 3; Paus. 2.3.11. Scholia do *Medei* Eurypidesa przypisują tę samą wersję Symonidesowi (fr. 48), zob. schol. Eur. *Med.* 19.

¹¹⁶⁵ Według Édouarda Willa w passusie tym mowa jest o prymitywnym rytuale zwanym κατακρύπτειν, który miał konotacje agrarne i mistyczne, E. Will, *Korinthiaka*, s. 89, 97-103.

czarodziejka miała magiczny charakter, co dodatkowo potwierdzało pierwotnie boską istotę Medei¹¹⁶⁶.

W scholiach do *Medei* Eurypidesa można przeczytać notatkę, informującą, że według Parmeniskosa czternaścioro dzieci Medei (siedem dziewcząt i siedmiu chłopców) zostało zabitych przez Koryntian przy ołtarzu w przybytku Hery Akraia. Przyczyną tego mordu był bunt mieszkanek Koryntu, które nie chciały, by rządziła nimi barbarzynka. Za tą zbrodnię miasto zostało ukarane, ginęły korynckie dzieci. Mieszkańcy udali się do wyroczni, która nakazała im przeznaczać corocznie siedmiu chłopców i siedem dziewcząt z najlepszych rodzin do posługi w temenosie bogini Hery¹¹⁶⁷.

W tym samym scholium widnieje informacja, że Didymos wspomina Kreofylosa, według którego Medea zabiła Kreona i po tej zbrodni udała się do Aten, zostawiając swoje dzieci jako błagalników przy ołtarzu Hery Akraia. Czarodziejka bowiem miała nadzieję, że Jazon się nimi zaopiekuje. Jednak domownicy Kreona zabili jej synów, rozpuszczając plotkę, że zbrodni tej dopuściła się sama Medea¹¹⁶⁸.

Podobną wersję podaje Pauzaniasz. Według periegety, obok wspomnianego już źródła Glauki, znajduje się grobowiec synów Medei, Mermerosa i Feresa¹¹⁶⁹, którzy zostali ukamienowani - καταλιθωθῆναι, z powodu darów, jakie przynieśli korynckiej księżniczce. Ponieważ ich śmierć była aktem niesprawiedliwości, zaczęły umierać niemowlęta korynckie. Za radą wyroczni mieszkańcy ustanowili coroczne ofiary na cześć synów Medei i wznieśli posąg Trwogi - Δεῖμα, który przedstawiał kobietę o przerażającym wyglądzie. Kult, o którym wspomina Pauzaniasz, miał charakter funeralny. Dzieci nosiły w jego czasie czarną szatę (μέλαιναν φοροῦσιν ἐοθῆτα) oraz strzyżono im włosy (ἀποκείρονται)¹¹⁷⁰.

Eurypides opisał historię dzieciobójstwa, jako akt przeciw naturze, prawie niemożliwy do wyobrażenia¹¹⁷¹. Medea w dramacie cierpi z powodu zdrady małżonka. Jej słynny monolog pokazuje walkę miłości z nienawiścią. W konsekwencji zwycięża ta druga, popychając Medeę do zabójstwa własnych dzieci. Ten fragment tragedii wywarł znaczący

¹¹⁶⁶ E. Will, *Korinthiaka*, s. 88-97.

¹¹⁶⁷ Schol. Eur. *Med.* 264. Obrzędy te były praktykowane aż do 146 r. p.n.e., kiedy to Korynt został zdobyty przez legiony Lucjusza Mummiusza.

¹¹⁶⁸ schol. Eur. *Med.* 264.

¹¹⁶⁹ W tradycji istnieje kilka wersji, odnoszących się zarówno do imion, jak i liczby dzieci Medei, m.in. Diodor wymienia trójkę synów: Tessalosa, Alkimenesa oraz Tisandrosa, zob. D.S. 4.54.1. Natomiast scholia do *Medei* mówią, że Parmeniskos podaje czternaścioro dzieci, zob. schol. Eur. *Med.* 264.

¹¹⁷⁰ Paus. 2.3.6. Obrzędy te były praktykowane aż do 146 r. p.n.e., kiedy to Korynt został zdobyty przez legiony Lucjusza Mummiusza Achajskiego.

¹¹⁷¹ Eur. *Med.* 1279-1292. W scholiach do *Medei* Parmeniskos wspomina, że Eurypides otrzymał pięć talentów od Koryntian za przypisanie Medei zbrodni dzieciobójstwa, zob. schol. Eur. *Med.* 9.

wpływ na ikonografię, ponieważ z pewnością zainspirował artystów, którzy odwołali się do niego w swoich dziełach¹¹⁷².

Wątek śmierci synów czarodziejki pojawia się w malarstwie wazowym stosunkowo późno, bo około roku 400 p.n.e., czyli ponad trzydzieści lat po wystawieniu tragedii *Medea*¹¹⁷³. Po raz pierwszy zaczyna on występować w południowej Italii i wiele przemawia za tym, że artyści wzorowali się na dramacie Eurypidesa¹¹⁷⁴. Scena dzieciobójstwa została przedstawiona na dwóch amforach. Obie datowane są na około 330 r. p.n.e. Pierwsze naczynie przypisuje się tzw. Malarzowi Ixiona, drugie natomiast tzw. Malarzowi BM F 223.

Kampańska amfora czerwonofigurowa, tzw. Malarz Ixiona, ok. 330 r. p.n.e., Kume, Medea zabijająca jednego z synów, Musée du Louvre, Paryż.

W Kampanii powstaje charakterystyczna dla tyrreńskich wytwórców naczyń amfora o wertykalnej kompozycji, której schemat kompozycyjny nie był znany w Lukanii i Kampanii przed IV wiekiem p.n.e.¹¹⁷⁵ Amfora ta została wykonana przez tzw. Malarza Ixiona, którego działalność datuje się na lata 330 – 300 p.n.e.¹¹⁷⁶ Naczynie wykonano około roku 330 p.n.e., a znaleziono je w Kume. Obecnie amfora znajduje się w zbiorach Luwru¹¹⁷⁷ (fot. 133).

Scena przedstawia kobietę zabijającą dziecko. Ubrana jest ona w chiton i przewiązany w pasie himation. Oba te okrycia są greckie, natomiast rękawy sukni mają wyraźnie orientalny styl. Na głowie ma przepaskę (*tainia*) lub diadem z białych koralików - być może pereł, podobnych jak na szyi¹¹⁷⁸. Jej fryzura jest misternie ułożona w kok opadający na kark. Jest to Medea zabijająca jednego z synów ubranego w chiton, który próbuje wyrwać się z uścisku matki¹¹⁷⁹.

Wydaje się, jakby krzyczał o pomoc, jednak matka trzyma go mocno za włosy, wbijając jednocześnie ostrze miecza w jego krwawiące plecy. Kolchijka zdaje się być głucha na jego wołania i pozbawiona emocji. Kobieta panuje zarówno nad całą sytuacją jak i nad swoimi uczuciami. Na tej amforze jej postać została wyeksponowana, co miało skupić na niej całą uwagę.

¹¹⁷² Eur. *Med.* 1019-1080.

¹¹⁷³ C.O. Pache, *Baby and child*, s. 26.

¹¹⁷⁴ Brak natomiast ilustracji, które pokazują inny wariant historii – zabicie synów Medei przez Koryntyjczyków, zob. O. Pache, *Baby and child*, s. 25.

¹¹⁷⁵ L. Rebaudo, *The Underworld Painter*, s. 11.

¹¹⁷⁶ Szerzej na temat tego artysty zob. RVSIS 157; 161-162; LCS 338-346.

¹¹⁷⁷ Nr inw. K 300; LCS 338, 786, tabl. 131.3; LIMC Apollon 450; LIMC Medea 31.

¹¹⁷⁸ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 173, przyp. 72.

¹¹⁷⁹ LIMC Medea 31.



133. Kampańska amfora czerwonofigurowa, tzw. Malarz Ixiona, ok. 330 r. p.n.e., Kume, *Medea* zabijająca jednego z synów, Musée du Louvre, Paryż.

Jej obojętne i zdeterminowane oblicze kontrastuje ze strachem chłopca, na którego twarzy widać przerażenie – *atrocitas*. Na drugim planie widoczne są dwie kolumny, które przypominają, według Trendalla i Webstera, tło sceny w teatrze¹¹⁸⁰. Jak zasugerowała Corinne Pache może to być również świątynia, w której Medea złożyła swoje dzieci w ofierze¹¹⁸¹. Scenę zamyka po prawej stronie filar ze skrzydlatą postacią bóstwa, umieszczoną na jego wierzchołku.

W tym miejscu warto oddać głos samemu Eurypidesowi, który tak przedstawił tę scenę w swojej tragedii:

¹¹⁸⁰ A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, s. 97. Ten element architektoniczny był popularnym motywem, który powtarzał się na południowitalskich wazach. Umieszczając kolumny lub słupy artyści nawiązywali do teatralnych korelacji danego przedstawienia, zob. RVSIS 12.

¹¹⁸¹ C.O. Pache, *Baby and child*, s. 32.

πάλησο ζῇ· ἀλάγθε θαηζαλεῖλ· ἐπεὶ δὲ ρξή,
 ἡκεῖο θελνῦκελ νῖπεξ ἐμεθύζακελ.
 αἰ· εἴ· ὀπίδνπ, θαξδία. ἡί κέυνκελ
 ἡὰ δεηλὰ θάλαγθαῖα κῆ πξάζζεηλ θαθά;
 ἄγ', ὦ ἡάιαηλα ρεῖξ ἐκή, ιαβὲ μίθνο,
 ιάβ', ἔξπε πξὸο βαιβῖδα υπεξἄλ βίνπ (...)
 οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;
 ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξαι· ἐν δέοντι γάρ.
 ὡς ἐγγὺς ἦδη γ' ἐσμέν ἀρκύων ξίφους¹¹⁸².

*I tak im umrzeć sądzono – gdy trzeba,
 niech je zabiję ja, co je zrodziłam.
 Więc zbrój się, serce! Czegóż jeszcze zwlekać
 przed tym okropnym lecz koniecznym czynem?
 Więc, ręko moja nieszczęsna,
 miecz chwytaj, chwytaj i wstępuj w smutne szranki życia (...).
 Ojej co robić, jak uciec z rąk matki?
 Na bogów brońcie! To ostatnia chwila!
 Myśmy już blisko, w sieci, już pod mieczem!, przeł. J. Łanowski.*

Po Eurypidesie motyw dzieciobójstwa znalazł się również u innych autorów. Apollodor podaje analogiczną wersję¹¹⁸³. Podobnie czyni to Diodor, jednak dodatkowo podkreśla, że Koryntianie udali się do Pytii, by powiedziała im, co mają uczynić z martwymi dziećmi. Wyrocznia nakazała im je pogrzebać w przybytku Hery Akraia i ustanowić ich kult, jak gdyby byli herosami¹¹⁸⁴.

¹¹⁸² Eur. Med. 1240-1245; 1271; 1277-1278.

¹¹⁸³ Apollod. 1.9.28. Autor wspomina również wersję, w której to Koryntianie zabili dzieci.

¹¹⁸⁴ D.S. 4.54.7; 4.55.1. Diodor podaje również, że udało się przeżyć Tessalusowi, który uciekł z rąk matki. Wychowywano go w Koryncie, a gdy dorósł udał się do Jolku, gdzie objął tron po śmierci Akastosa, syna Peliasa. Następnie mieszkańcy Jolkos poczęli nazywać się Tessalczykami na cześć ich króla.

Seneka także zawarł opis dzieciobójstwa w swojej tragedii *Medea*. Tytułowa bohaterka decyduje się na popełnienie zbrodni, kiedy zrozumie, że tylko w ten sposób może pograć w rozpacz Jazona, który jest bardzo związany z dziećmi. U tragika, zupełnie inaczej niż u Eurypidesa, akt dzieciobójstwa pojawiał się na scenie. Pierwszy z synów został zabity w czasie monologu protagonistki (w. 970), drugi natomiast podczas rozmowy z Jazonem (w. 1019)¹¹⁸⁵.

Kampańska czerwonofigurowa amfora, tzw. Malarz BM F 223, ok. 330 p.n.e., Nola, Medea zabijająca swoich synów, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Paryż.

W podobnym tonie, co wyżej wymieniona amfora powstało naczynie, pochodzące również z ok. 330 r. p.n.e. z Noli. Trendall przypisał jego wykonanie tzw. Malarzowi BM F 223¹¹⁸⁶. Obecnie amfora znajduje się w zbiorach Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles w Paryżu¹¹⁸⁷ (**fot. 134**).

Ponownie, centrum kompozycji stanowi postać Medei w momencie, kiedy zabija jednego z synów. Drugi z braci leży martwy na ołtarzu¹¹⁸⁸. Sama czarodziejka została ubrana w bogato zdobiony, grecki chiton, a włosy przykryte ma frygijskim nakryciem głowy – jedyny element, który zaznacza jej barbarzyńskie pochodzenie. Płaszcz Medei przewiązany został wokół jej bioder w podobny sposób, co pas materiału noszony przez osoby odgrywające w sztuce poświęcenie lub ofiarę¹¹⁸⁹. Takie ułożenie pasa tkaniny, jak zasugerował Walter Burkert, miało odzwierciedlać echo ofiary Medei w sztuce Eurypidesa¹¹⁹⁰. Nad czarodziejką znajduje się przewiązana wstążka oraz girlanda z koralików. *Paidagogos* widoczny jest w prawym górnym rogu amfory. Ponownie trzyma on rękę przy głowie w geście rozpacz¹¹⁹¹. Cała scena jest niezwykle poruszająca i dramatyczna za sprawą jednego z synów, który bezskutecznie próbuje uciec z mocnego uścisku swojej matki. Medea natomiast ukazana jest jako kobieta mająca pełną kontrolę nad sytuacją i swoimi emocjami, których właściwie jest pozbawiona (**fot. 135**).

¹¹⁸⁵ Sen. *Med.* 893-1019. Do dzieciobójstwa odnosi się również Waleriusz Flaccus, jednak zauważa, że Medea nie dokończyła swojej zbrodni, zob. Val. Flacc. *Arg.* 5.335-340. Drakoncjusz natomiast informuje, że Medea zbudowała cytadelę, w której znalazł się stos dla jej synów, zob. Dracont. *Med.* 531-556.

¹¹⁸⁶ LCS 325, 739.

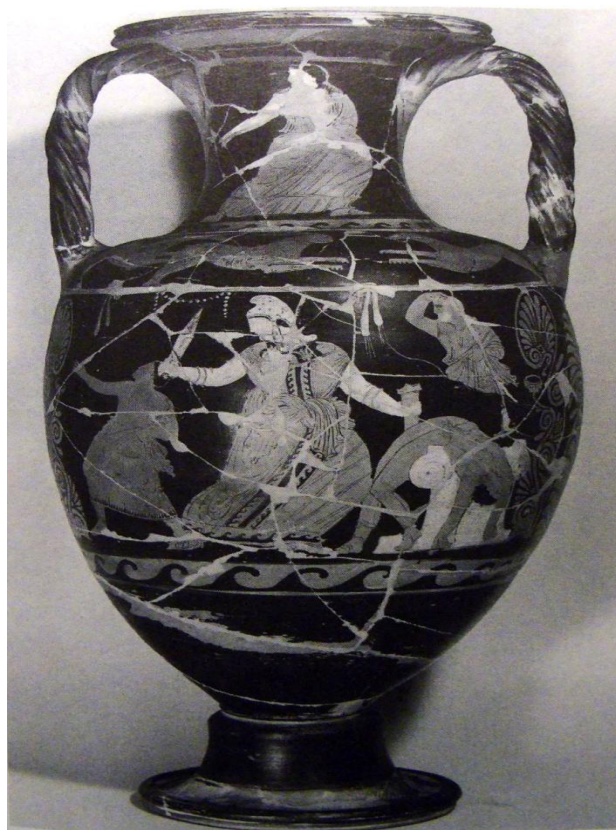
¹¹⁸⁷ Nr inw. Cabinet de Medailles 576; LCS 325, 739, *Medeia* 30; TAD 2015.

¹¹⁸⁸ L. Sechan, *Etudes sur la tragedie*, s. 119, LIMC *Medeia* 30.

¹¹⁸⁹ K. Hesse, *Kindsmord und Wahnsinn. Untersuchungen zur Überlieferung morden der Eltern in der Antike*, dysertacja w zbiorach Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg 2006, s. 48: *Typische Gewandschürzung der Opferschlächterin*; LIMC *Medeia* 30.

¹¹⁹⁰ W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, GRBS 7 (1966), s. 118, zob. Eur. *Med.* 1053-1055.

¹¹⁹¹ Por. Wcześniejsze przedstawienia z tego podrozdziału.



134. Kampańska czerwonofigurowa amfora, tzw. Malarz BM F 223, ok. 330 p.n.e., Nola, *Medea zabijająca swoich synów*, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Paryż.



135. Detal z kampańskiej czerwonofigurowej amfory, tzw. Malarz BM F 223, ok. 330 p.n.e., Nola, *Medea zabijająca swoich synów*, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Paryż.

Apulijski czerwonofigurowy krater wolutowy, tzw. Malarz Podziemi, ok. 330 – 310 r. p.n.e., Kanossa, Medea w Koryncie, Staatliche Antikensammlungen, Monachium.

Czerwonofigurowy krater wolutowy wykonany przez Malarza Podziemi, datowany na ok. 330 – 310 rok p.n.e.¹¹⁹² Został znaleziony w roku 1813 w komorze grobowej wojownika

¹¹⁹² L. Todisco, *La ceramica figurata*, s. 482–483.

z Kanossy w Apulii¹¹⁹³. Obecnie znajduje się w Monachium w Staatliche Antikensammlungen¹¹⁹⁴. Przedstawia także sceny z mitu o Medei, wzorowane na tragedii Eurypidesa, tworząc kompilację najważniejszych wątków sztuki (fot. 136).



136. Apulijski czerwonofigurowy krater wolutowy, tzw. Malarz Podziemi, ok. 330 – 310 r. p.n.e., Canossa, *Medea w Koryncie*, Staatliche Antikensammlungen, Monachium.

Na szyi naczynia znajdują się bogowie i herosi, co jest powtarzającym się motywem na apulijskich amforach¹¹⁹⁵. Postacie to stojący Herakles i siedząca Atena, dalej Dioskurowie, których poza przypomina postawę atletów, trzymających *aryballoi* i *strigiles* (ich identyfikacja możliwa jest dzięki otaczającym ich gwiazdom oraz poprzez pileusie po lewej stronie¹¹⁹⁶). W centrum tej wielopoziomowej kompozycji malarz umieścił świątynię o sześciu jońskich kolumnach. *Naikos*, bo o nim mowa, był powtarzającym się motywem na apulijskich

¹¹⁹³ A.L. Millin, *Description des Tombeaux de Canosa, ainsi que des bas-reliefs, des armures, et des vases peints qui y ont été découverts en MDCCCXIII*, Paris 1816, s. 4; M. Mazzei, *Ipogeo Monterisi Rossignoli*, [w:] R. Cassano (ed.), *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa. Catalogo dell'Esposizione* (Bari 27 gennaio – 17 maggio 1992), Bari 1992.

¹¹⁹⁴ Nr inw. 3296; RVAp II 333, 283, tabl. 193.1; D.L. Page, *Euripides*, s. LX-LXIII; LIMC Kreousa II 17; LIMC Medeia 29.

¹¹⁹⁵ RVSIS 255-258.

¹¹⁹⁶ O. Taplin, *Pots & Play*, s. 102-103.

wazach¹¹⁹⁷. Gaggadis-Robin zasugerowała, że jest to fronton pałacu Kreona, jednak z uwagi na powszechne występowanie tej budowli architektonicznej w malarstwie wazowym i podobieństwo do innych przedstawień, należy odrzucić koncepcję francuskiej badaczki¹¹⁹⁸.

Na belkowaniu *naiskosu* widnieje inskrypcja: KREONTEIA (córka Kreona). Za Kreuzą stoi jej ojciec – Kreon, na którego identyfikację także pozwala napis (ΚΡΕΩΝ). Trzyma on rękę nad głową, co symbolizuje gest rozpacz. Młody wojownik, identyfikowany jako Hippotes ze względu na inskrypcję umieszczoną nad jego postacią (ΙΠΠΟΤΕΣ), próbuje ściągnąć koronę z głowy Glauke¹¹⁹⁹. Po przeciwnej stronie znajduje się Merope (ΜΕΡΟΠΗ), żona Kreona. Z kolei za nią malarz umieścił prawdopodobnie zbliżającego się do pałacu Wychowawcę, któremu towarzyszy młoda dziewczyna (przypuszczalnie służąca).

W dolnym fryzie widnieje wizerunek Medei, trzymającej za włosy jednego z synów, który za chwilę zostanie przeбит mieczem. Czarodziejka nosi na głowie frygijskie nakrycie i ubrana jest w szatę w orientalnym stylu. Po jej lewej stronie stoi mężczyzna, trzymający dwie włócznie. Jedną zasłania drugiego z synów, jakby chciał go uchronić przed ciosem¹²⁰⁰. Z prawej strony chłopca został namalowany rydwan Heliosa, zaprzężony w skrzydlate smoki, symbolizujący ucieczkę Medei. Na nim ukazano mężczyznę, trzymającego pochodnię w obu rękach. Simon opisała go jako *gleichsam eine männliche Erinys* (podobnym do męskiego odpowiednika Eryni), ponieważ zamiast włosów, z jego głowy wyrastają węże¹²⁰¹. Nad głową demona widnieje napis – ΟΙΣ[Τ]ΡΟC, personifikacja smutku i szale¹²⁰².

¹¹⁹⁷ *Naikos* był charakterystycznym motywem pojawiającym się w malarstwie apulijskim, lukańskim i kampańskim, jednak nie występował w malarstwie z rejonu Paestum. Była to struktura architektoniczna podobna do świątyni o jońskich kolumnach. Niekiedy ukazywano jego belki stropowe. Ponadto *naikos* zwieńczony był przyczółkiem z akroterionem. Dekorowano go ornamentami architektonicznymi, nieco rzadziej metopą lub tryglifem lub fryzem. We wnętrzu *naiskosu* malarze umieszczali jedną lub więcej osób (tak jak w przypadku omawianego krateru) bądź przedmioty związane z kultem zmarłych. Za artystę, który wprowadził ten element do malarstwa apulijskiego uważa się tzw. Malarza Iliupersis, zob. RVSIS 79, 266.

¹¹⁹⁸ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 143, przyp. 78.

¹¹⁹⁹ Hippotes – brat Kreuzy występuje m.in. u Diodora, który wspomina, że po ucieczce do Aten syn Kreona zażądał wydania Medei, jednak czarodziejka została oczyszczona z zarzutów dokonania zbrodni, zob. D.S. 4.55.5.

¹²⁰⁰ H.A. Shapiro, *Myth into art*, s. 181.

¹²⁰¹ E. Simon, *Die Typen der Medea darstellungen*, s. 213.

¹²⁰² Aesch. *Pr.* 567.

Nieco poniżej umieszczono postać w orientalnej szacie i frygijskim nakryciu głowy. Inskrypcja identyfikuje ją jako ducha ojca Medei, Ajetesa (ΕΙΔΟΛΟΝ ΑΗΤΟΥ). Ukazanie bogów pośród ludzi było tradycyjnym motywem dekoracyjnym, używanym przez malarzy wazowych północnej Italii¹²⁰³. Kilka motywów, jak Hippotes pomagający swojej siostrze (Glauke) i duch Ajetesa, nie zostało pokazanych przez Eurypidesa (fot. 137).



137. Detal z apulijskiego czerwonofigurowego krateru wolutowego, tzw. Malarz Podziemi, ok. 330 – 310 r. p.n.e., Canosa, *Medea w Koryncie*, Staatliche Antikensammlungen, Monachium.

Takie wielopłaszczyznowe przedstawienie postaci jest przykładem pewnego rodzaju „podręcznika”, z którego można wyczytać różne rzeczy. Anthony Snodgrass zdefiniował taki układ kompozycyjny jako synoptyczny sposób reprezentacji. Według tej definicji, mamy z nim do czynienia w momencie, kiedy malarz w pojedynczej scenie zawiera sekwencję dwóch lub więcej epizodów danej historii, jednak bez powtarzania jednej, konkretnej postaci. Taki rodzaj przedstawienia był bardzo popularny w malarstwie południowoitalskim IV w. p.n.e. i często występował na dużych naczyniach takich jak kraterzy¹²⁰⁴.

Konkludując, przedstawienie kolchijskiej czarodziejki V i IV w. pokazuje, że wystawienie *Aigeusa* Sofoklesa oraz *Aigeusa* i *Medei* Eurypidesa znacząco wpłynęły na malarstwo wazowe tego okresu. Omówione w pierwszym podrozdziale wazy nawiązywały

¹²⁰³ RVSIS 256.

¹²⁰⁴ A. Snodgrass, *Narration and allusion in archaic Greek art*, [w:] *Archaeology and the emergence of Greece*, Ithaca 2006, s. 383-387.

bowiem do epizodu, w którym Medea zostaje wygnana z Aten po tym, jak chciała otruć Tezeusza – syna Aigeusa. Konfrontacja czarodziejki z herosem symbolizowała ateńskie zwycięstwo nad Persami oraz pokonanie byka maratońskiego, co było aluzją do wiktorii Hellenów w bitwie pod Maratonem.

Co ciekawe, sceny korespondujące z tragedią *Medea* pojawiają się dopiero w trzydzieści lat po wystawieniu *Medei*. Od ok. 400 roku p.n.e. można zaobserwować występowanie dwóch motywów: ucieczki Medei na rydwanie Heliosa oraz dzieciobójstwo. Oba te toposy aż do roku 330 p.n.e. były ukazywane jednocześnie. Dopiero na amforze wykonanej przez Ixiona malarz zastosował kompozycję, która skupiała całą uwagę na Medei i dzieciobójstwie. Motywy te z dużym prawdopodobieństwem były innowacjami wprowadzonymi przez samego Eurypidesa i nie występowały dotąd w ikonografii i literaturze. W roku 390 p.n.e. powstało kolejne naczynie, którego scena korespondowała z dramatem – motywem przewodnim wazy był podarunek Medei dla Glauke. Wątek ten nie znalazł szerszego zainteresowania wśród malarzy, ponieważ zniknął z warsztatów na 40 lat. W roku 350 p.n.e. tzw. Malarz Iliupersis odwołał się do tragedii Eurypidesa, tworząc ponownie scenę ze śmiercią córki Kreona.

Dzięki Eurypidesowi zmienił się sposób, w jaki postrzegano Medeę, a jej postać wywarła tak duży wpływ na malarstwo wazowe, że motywy zaczerpnięte z tragedii na stałe weszły do kanonu ikonograficznego. Należy jednak pamiętać, że związku między malarstwem wazowym a tragedią nie można traktować dosłownie. Samo malarstwo nie było ilustracją do sztuki, a jedynie ją opowiadało. Malarze, podobnie jak poeci, byli interpretatorami mitu, a same wazy miały służyć jako forma do eksplikowania treści pokazanych na naczyniach, podobnie jak spisane tragedie, poematy czy wiersze. Sam Eurypides i jego dzieła oraz ich późniejsze, wielokrotne inscenizacje znacząco wpłynęły nie tylko na schematy kompozycyjne dzieł sztuki¹²⁰⁵, ale także na późniejsze źródła literackie.

¹²⁰⁵ O. Taplin, *Pots & Play*, s. 109.

Zakończenie

W zaprezentowanej rozprawie doktorskiej skupiłam się na wizerunku Medei w malarstwie wazowym w okresie od VII do IV w. p.n.e. Przeanalizowany materiał archeologiczny – w tym przypadku ceramika naczyniowa ze scenami figuralnymi – pozwolił na prześledzenie zmian w ukazywaniu Medei, które niejednokrotnie uwarunkowane były tradycją literacką. Podsumowanie zebranych informacji zostało sformułowane w oparciu o wnioski płynące z malarstwa etruskiego, attyckiego i południowoitalskiego.

Elementem wprowadzającym czytelnika w historię kolchijskiej czarodziejki, koniecznym dla pełnego rozumienia prezentowanych w dalszej części przedstawień malarskich, było zaprezentowanie na początku dysertacji greckich źródeł pisanych, których treść nawiązywała w sposób bezpośredni lub pośredni do postaci Medei. Zabieg ten miał na celu ukazanie różnych epizodów i wątków w obrębie jednego mitu oraz wskazanie różnic w prezentacji głównej bohaterki. Odmienności można zaobserwować przede wszystkim w dalszej części narracji, kiedy bohaterowie są już w posiadaniu złotego runa. Wówczas pojawia się wątek związku Medei i Jazona, który naznaczony jest śmiercią i zdradą¹²⁰⁶. To wokół niego koncentrują się późniejsze epizody opowieści, które mają swoje odzwierciedlenie w malarstwie wazowym. Najlepszym tego przykładem są tragedie Eurypidesa takie jak *Aigeus* i *Medea*, których treść została zaadoptowana przez artystów V i IV w. p.n.e.

Należy przy tym pamiętać, że większość toposów wymienionych w pracy prawdopodobnie początkowo stanowiła element poematów lub ich główny temat. Sposoby przedstawienia scen figuralnych mogły też opierać się na tradycji ustnej. Niestety, wiele dzieł literackich nie zachowało się lub przetrwało do naszych czasów jedynie we fragmentach. Tym samym wyodrębnienie jednego lub kilku źródeł, w celu ustalenia pierwotnej proveniencji danego toposu, często jest niemożliwe i musi pozostać w sferze spekulacji.

Dzięki kontaktom handlowym i kolonizacji nastąpiła naturalna asymilacja kultury helleńskiej i etruskiej. Nośnikiem tego wzajemnego przenikania się była sztuka obu ludów, zwłaszcza przedmioty zdobione scenami figuralnymi, takie jak wazy ceramiczne, które poświadczają zainteresowanie tematyką związaną z mitycznymi bohaterami. Etruskowie chętnie wykorzystywali greckie podania. Wśród najpopularniejszych, obok przygód

¹²⁰⁶ M. Budzowska, *Medea w tradycji*, s. 81.

Odyseusza, znalazł się również mit o Medei i Argonautach. Wybór tej starej legendy mógł być uwarunkowany kilkoma czynnikami. Po pierwsze Etruskowie byli ludźmi morza, a pełna przygód wyprawa Argonautów po złote runo do odległej Kolchidy nawiązywała do podań heroicznych związanych z morskimi podróżami. Tym samym ozdabiając swoje naczynia motywami zaczerpniętymi z tego podania, Tyrreńczycy pragnęli wyrazić swoje morskie aspiracje¹²⁰⁷. Ponadto wykorzystanie mitów heroicznych w etruskiej sztuce użytkowej pozwalało mieszkańcom Etrurii (zwłaszcza tym pochodzącym z najwyższych warstw społecznych) na utożsamianie się z wybitnymi herosami Hellady, co podnosiło ich znaczenie w lokalnych kręgach¹²⁰⁸.

Na terenach Etrurii postać Medei obecna była prawdopodobnie od około roku 630 p.n.e. W tym okresie czarodziejkę ukazywano jako kobietę, która panuje nad siłami natury (tak jak w przypadku amfory *caeretana*, gdzie ujarzmiła węża lub smoka). Możemy stąd wnosić, że pierwotnie Medea postrzegana była jako bóstwo chtoniczne, które kontrolowało tak potężne siły natury, jakimi bez wątpienia były smoki. Równocześnie ukazywano Medeę jako czarodziejkę (φαρμακίς) – odwołując się do jej znajomości sztuki magicznej i mocy odmładzania – co artysta przedstawił na *olpe bucchero*, gdzie Kolchijka przewodniczyła rytuałowi *reiunevatio*, któremu poddał się prawdopodobnie Jazon. W przypadku tego naczynia jego wykonawca odwołał się również do mitu o Dedalu. W połączeniu z legendą o Medei, te dwa podania mogły wyrażać symbolikę związaną z magią, bowiem Kolchijka za pomocą czarów odmłodziła człowieka, natomiast Dedal w magiczny sposób mógł latać jak ptak.

Przez następnych sto lat nie odnotowano zabytków malarstwa wazowego, na których znalazłyby się przedstawienia związane z mitem o Medei. Dopiero około roku 530 p.n.e. w Attyce pojawił się niespotykany dotąd na tych terenach motyw – niemal analogiczny do tego, który znamy z Etrurii z VII w. p.n.e. Była to kobieca głowa flankowana dwoma wężami, którą znalazła się na czterech czarnofiguralnych lekytach. Podobnie jak w przypadku przedstawień etruskich, można pokusić się o stwierdzenie, że nadal najsilniej podkreślanym aspektem był związek Medei z bóstwami chtonicznymi¹²⁰⁹. Ponadto ukazanie Kolchijki z tymi niebezpiecznymi zwierzętami, mogło symbolizować jej nadnaturalną siłę (δύναμις), którą wiązano z umiejętnością panowania nad mocami natury.

¹²⁰⁷ I. Krauskopf, *Seefahrtsgeschichten*, s. 134; L. Cerchiai, *Noterella su Medea*, s. 215-217; L. Cerchiai, *Il piatto della Tomba*, s. 29-36.

¹²⁰⁸ M. Menichetti, *L'oinochoe di Tragliatella*, s. 7-30; M. Menichetti, *Archeologia del potere*, s. 35-36, 57-65.

¹²⁰⁹ E. Grabow, *Schlangenbilder*, s. 30.

Z kolei namalowanie przez artystę jedynie kobiecej głowy, można odczytać jako chęć podkreślenia najbardziej aktywnej części ludzkiego ciała, w której lokalizowano zarówno siłę jak i mądrość.

Analogicznie jak w Etrurii, tak i w Attyce, równocześnie z Medeą w otoczeniu węży, w VI w. p.n.e. występował topos czarodziejki jako *φάρμακίς*. Jednak centralnym punktem kompozycji figuralnej nie była Kolchijka, a baran wyłaniający się z kotła, wokół którego koncentrowały się postaci¹²¹⁰. Przedstawienia takich elementów jak: *krios* (κρίος), *lebes* (λάβης) oraz sama Medea miały swój początek w attyckim malarstwie wazowym prawdopodobnie w latach dwudziestych VI w. p.n.e. i stanowiły pewnego rodzaju kontynuację, powtarzając motywy zapomniane przez artystów na ponad sto lat. Pytaniem otwartym pozostaje kwestia, dlaczego zaprzestano ozdabiania naczyń scenami z węzami i *reiunevatio* w Etrurii i ponownie powrócono do tego epizodu w Attyce wiek później. Być może pojawiło się jakieś źródło literackie, w którym występowały podobne motywy, które następnie zobrazowano. Nie można wykluczyć również, że w wyniku kontaktów handlowych przywędrowały one z powrotem z terenów Etrurii do Attyki.

Analizując attyckie malarstwo wazowe lat dwudziestych VI w. p.n.e., na którym występuje kolchijka czarodziejka, można dostrzec pewne zależności. W tym okresie Medeę przedstawiano głównie jako *φάρμακίς*, która przewodniczy magicznemu rytuałowi. Ani razu nie trzyma ona w dłoniach miecza, którym ćwiartowałaby barana i Peliasa. Oznacza to, że w tym czasie nie łączono Medei bezpośrednio ze zbrodnią popełnioną na królu, a jedynie traktowano jako osobę odpowiedzialną na wykonanie rytuału-podstępu, który miał przekonać Peliady do przeprowadzenia podobnej ceremonii mającej na celu odmłodzenie ich ojca.

W latach dwudziestych V w. p.n.e. Medeę możemy rozpoznać po barbarzyńskim nakryciu głowy – *polosie* lub mitrze (jak na amforze z Grupy Leagrosa z ok. 520 r. p.n.e.). Następnie atrybut czarodziejki został zastąpiony przez różdżkę, która pojawia się na czarnofiguralnej amforze z Grupy Leagrosa (datowanej na lata 520 – 500 p.n.e.) oraz na kyliksie czerwonofiguralnym (500 – 490 p.n.e.).

Tylko na jednym przedstawieniu Medea trzyma w dłoniach przedmiot identyfikowany jako *pempobolon* (πεμπόβολον), który używano przy składaniu ofiar. W wypadku przedstawienia czarodziejki atrybut ten jest zrozumiały, gdyż przewodniczyła

¹²¹⁰ Kocioł i baran obecny był nie tylko w scenach, gdzie występowała Medea. Pojawia się on również w obecności Peliad i Peliasa – symbolizując zawsze to samo – późniejszą śmierć władcy, zob. V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 115, przyp. 15.

ona rytuałowi odnowienia, który był utożsamiany z obrzędem ofiarnym¹²¹¹. Około roku 480 p.n.e. córkę Ajetesusa można zidentyfikować po szkatułce, trzymanej przez nią w dłoniach – jest to *foriamos* (φοριαμός), w którym Medea przechowywała magiczne zioła potrzebne do czynienia magii. Ten atrybut obecny jest m.in. na czarnofiguralnej *oinochoe* tzw. Malarza Ateny z ok. 480 p.n.e. oraz na czerwonofiguralnym *kylixie* tzw. Malarza Ewajona, datowanego na ok. 450 r. p.n.e. *Phoriamos* będzie charakterystycznym atrybutem Medeji przez następne prawie sto lat.

Na naczyniach z lat 520 – 420 p.n.e. Medea pojawia się w obecności Peliasa i jego córek, tak jak w przypadku amfory i hydrii z Grupy Leagrosa, kiedy odprawia magiczny rytuał *reiunevatio* i ukazana jest z baranem wychylającym się z kotła. W tym też okresie funkcjonuje podobny motyw: Medea i wylaniający się z kotła baran w towarzystwie jednej córki Peliasa lub kilku Peliad, którym pokazuje swoje magiczne zdolności (jak na czarnofiguralnej *oinochoe* tzw. Malarza Ateny czy czarnofiguralnym *stamnosie* tzw. Malarza Hefajstejona). Wyjątek w tym wypadku stanowi czarnofiguralna *oinochoe* tzw. Malarza Ateny, gdzie czarodziejce odprawiającej rytuał pomaga służący, który podsyca ogień pod paleniskiem.

Sam sposób przedstawiania motywu odnowienia barana uległ zmianie około roku 450 p.n.e. Początkowo bowiem, tzn. od 520 r. p.n.e., centrum kompozycji stanowił przede wszystkim kocioł (*lebes*) oraz baran (*krios*), a także Medea, która odprawiała magiczny rytuał. Z kolei w latach pięćdziesiątych V w. p.n.e. najważniejszą postacią staje się Pelias, który miał lada chwila zostać odnowiony. Tak było w przypadku czerwonofiguralnego *kyliksu* tzw. Malarza Ewajona czy wykonanej w tej samej technice *pyksis* tzw. Malarza z Heidelbergu 209. Być może ta zmiana w sposobie przedstawiania motywu odnowienia, była podyktowana wpływem wystawionych w tym czasie tragedii, takich jak *Trophoi* Ajschylosa, *Rizothomoi* Sofoklesa i *Peliades* Eurypidesa¹²¹².

Równocześnie ze scenami z Peliasem obecny był topos kotła w wylaniającym się młodzieńcem, który pojawił się w malarstwie wazowym około roku 500 p.n.e. Powszechnie uważa się, że jest to przedstawienie odnowienia Jazona lub Ajzona. Sam rytuał odprawiała Medea, jak w większości przypadków obrazujących ten motyw. Różnicę w stosunku do poprzednich naczyń stanowiła siedząca pozycja czarodziejki oraz laska, którą trzymała w dłoniach. Takie ukazanie córki Ajetesusa można interpretować jako nawiązanie do roli, jaką pełniła – kapłanki i przewodniczki rytuału.

¹²¹¹ W. Helbig, *Das homerische epos*, s. 357; B. Mezzadri, *Jason ou le retour du pêcheur*, s. 278-279.

¹²¹² K. Isler-Kerényi, *Imagini di Medea*, s. 124.

Nie bez znaczenia był fakt że, artyści wybrali motyw odmłodzenia do ozdobienia czarnofigurowych lekytów, wiadomo bowiem, że naczynia o tym kształcie związane były z praktykami funeralnymi. Umieszczenie Medei i rytuału *reiunevatio* na wazach tego typu, implikowało przekonanie, że Kolchijka posiadała zdolność do pokonania śmierci za pomocą sztuki magicznej. Tym samym, być może artyści i nabywcy uznawali Medeę za *siłę, która panowała nad życiem i odrodzeniem*¹²¹³.

Pierwotne źródło, w którym mógł występować epizod mówiący o tym, jak czarodziejka przywraca młodość baranowi, jest trudne do ustalenia. Prawdopodobnie, jak miało to miejsce zazwyczaj, malarze zaczerpnęli inspiracje z tradycji pisemnej. Możliwe jest zatem, że artysta wzorował się na jakimś niezachowanym dziele. Moim zdaniem nie możemy wykluczyć, że motyw kotła i barana obecny był w zachowanej dziś fragmentarycznie *Naupaktice*, jeśli przyjmiemy, że powstała ona w VI w. p.n.e. lub też wcześniej. Jej autor bowiem zawarł wzmiankę o śmierci Peliasa. Niewykluczone, że poeta podał również informacje na temat przyczyn jego zgonu. Jednak obecne badania nie dają jednoznacznej odpowiedzi na te pytania.

W latach dwudziestych VI w. p.n.e. zmieniła się treść mitu i sposób odbioru samej postaci Medei, która dotychczas uznawana była za bóstwo dobroczynne i chtoniczne. Epizod z odmłodzeniem barana implikował późniejszą śmierć Peliasa, do której pośrednio przyczyniła się Kolchijka¹²¹⁴. Tym samym córka Ajetesza zaczęła być postrzegana jako potężna czarownica, panująca nad życiem i śmiercią. Być może to Kreofylos z Samos, autor poematu *Zdobycie Ojchalii*, doprowadził do degradacji mitu i przypisania Medei kolejnej zbrodni. Autor umieścił bowiem w swoim dziele wątek śmierci Kreona, którego czarodziejka pozbawiła życia za pomocą magicznych ziół¹²¹⁵.

Choć w latach dwudziestych VI w. p.n.e. zaczął funkcjonować motyw „odmłodzenia barana”, który postrzegano jako negatywny topos, to wydaje mi się, że do lat siedemdziesiątych V w. p.n.e. obecna była nadal tradycja, mówiąca o dobroczynnym działaniu magii Medei. Potwierdzają to cztery czarnofigurowe lekyty oraz hydria w technice czerwonofigurowej, na których to naczyniach widnieje rytuał związany z przywróceniem młodości Jazonowi lub Ajzonowi, mający zdecydowanie pozytywny wydźwięk.

W latach 450 – 390 p.n.e. w attyckim malarstwie wazowym pojawiają się dwa nowe, niespotykane dotąd motywy: śmierć giganta z brązu, Talosa oraz prawdopodobne odpłynięcie Argonautów z Kolchidy i towarzyszącej im Medei. Pierwszy z toposów obecny

¹²¹³ E. Simon, *Medea in der antiken Kunst*, s. 19.

¹²¹⁴ L. Séchan, *La Légende*, s. 235.

¹²¹⁵ L. Séchan, *Études sur La Tragedie*, s. 589; L. Séchan, *La Légende*, s. 266-268.

był na trzech wazach. Na czerwonofiguralnym kraterze kolumnowym z Caudium (ob. Montesarchio) nieznany artysta ukazał Medeę w greckim peplosie, z diademem na głowie i jej charakterystycznym atrybutem – szkatułką z magicznymi ziołami. Na pozostałych dwóch kraterach, wolutowym tzw. Malarza Talosa oraz fragmencie *kalix*-krateru nieznanego artysty (datowanych odpowiednio na lata 420 – 390 p.n.e. i ok. 400 r. p.n.e.), czarodziejka ma na sobie perski *kandys*. Niewykluczone, że takie ukazanie Kolchijki było możliwe dzięki powstaniu tragedii Eurypidesa *Medea*. Powszechnie uważa się, że to dramaturg uczynił z czarodziejki kobietę o barbarzyńskim pochodzeniu, jednak należy pamiętać o tym, że nim wystawiono sztukę w roku 431 p.n.e., artyści podkreślali obce pochodzenie Kolchijki – tak jak na czarnofiguralnej amforze z Grupy Leagrosa, datowanej na ok. 520 r. p.n.e., gdzie córka Ajetesusa nosi na głowie *polos* lub mitrę¹²¹⁶.

Biorąc pod uwagę czas powstania naczyń z motywem śmierci Talosa oraz ówczesny kontekst historyczny, można domniemywać, że czarodziejka ukazana w bogato zdobionym *kandysie*, mogła być postrzegana również jako uosobienie perskiego maga. Kojarzenie Medei z Persami (Medami) wynikało nie tylko z etymologii jej imienia, ale także z więzów rodzinnych Kolchijki. Jej babka bowiem nosiła imię *Persē*, co ewokowało wśród Greków asocjacje Medei z tym barbarzyńskim ludem¹²¹⁷.

Pytaniem otwartym pozostaje nadal kwestia, skąd malarze zaczerpnęli inspirację, ozdabiając swoje dzieła motywem śmierci Talosa. Biorąc pod uwagę fakt, że najwcześniejszym źródłem literackim, w którym znajduje się ten epizod mitu, są *Argonautyki* Apolloniosa z Rodos, pochodzące z III w. p.n.e., to topos ten musiał istnieć już wcześniej. Niestety, podobnie jak w innych przypadkach wyodrębnienie źródeł tej tradycji jest ciężkie do ustalenia. Być może malarze wzorowali się na obrazach ściennych, które przedstawiały pierwotnie cykl przygód Argonautów płynących na Argo, autorstwa prawdopodobnie Mikona¹²¹⁸.

Choć interpretacja zachowanego dziś fragmentarycznie krateru dzwonowatego tzw. Malarza Dinosa, budzi wiele wątpliwości, to podobni jak Oakley uważam, że można mówić w jego wypadku o przedstawieniu Medei i Argonautów. Za słuszością moich słów może przemawiać fakt przedstawienia męskiej postaci, wchodzącej po drabinie z mieczem i dwoma włóczniami. Sięgając bowiem do źródeł, można znaleźć informację u Pindara w *IV Odzie Pytyjskiej*, że Jazon przybył do Jolku uzbrojony właśnie w dwie włócznie i miecz¹²¹⁹.

¹²¹⁶ E. Hall, E. Hall, *Inventing the Barbarian*, s. 35. D.L. Page, *Euripides*, s. 62.

¹²¹⁷ R. Gordon, *Imagining Greek and Roman*, s. 181.

¹²¹⁸ T. Dohrn, *Die Ficorinische Ciste*, s. 36.

¹²¹⁹ Pin. P. 4.79.

Na tej podstawie przypuszczam, że artysta dekorujący krater znał tę wersję mitu i mógł umieścić na nim przekaz, zaczerpnięty z konkretnej legendy o wyprawie do Kolchidy po złote runo. Ponadto na kraterze wolutowym z Ruvo tzw. Malarza Talosa, datowanym na lata 420 – 390 p.n.e., czyli powstałym w podobnym okresie co krater dzwonowaty tzw. Malarza Dinosa, widnieje wizerunek młodzieńca o niemal analogicznej pozie i uzbrojeniu, który identyfikowany jest z Jazonem. Jeśli przyjmiemy, że artysta ukazał na kraterze Medeę i Argonautów, to mamy do czynienia z jedynym, znanym obecnie naczyniem, na którym malarz umieścił scenę odpłynięcia Argonautów z Kolchidy z towarzyszącą im Medeą oraz martwym Apsyrtosem.

W przypadku krateru dzwonowatego tzw. Malarza Dinosa Medea została przedstawiona w greckim chitonie i z diademem na głowie. Ten ostatni element miał podkreślać jej królewskie pochodzenie. Artysta jednak nie namalował charakterystycznych atrybutów postaci, takich jak popularna w tym okresie szkatułka czy orientalne nakrycie głowy. Możemy zatem wnioskować, że w sztuce nadal funkcjonował obraz Medei jako postaci pozytywnej i dobrej czarodziejki.

Jak do tej pory naukowcy nie ustalili, z jakiego źródła malarz czerpał inspirację, ozdabiając krater dzwonowaty domniemaną sceną odpłynięcia Argonautów z ziemi Kolchów w towarzystwie ich księżniczki. Jedynie na podstawie wizerunku martwego mężczyzny, którego identyfikuje się jako Apsyrtosa, znajdującego się przy sterburcie okrętu, można w przybliżeniu określić źródła inspiracji. Opisywana scena może nawiązywać w sposób pośredni, do zachowanej dziś fragmentarycznie, tragedii Sofoklesa *Kolchides*, w której autor zawarł informacje o śmierci przyrodniego brata Medei, który został zabity nie na pokładzie statku, a jeszcze w murach pałacu¹²²⁰.

Równocześnie z motywem śmierci Talosa i odpłynięciem Argonautów z Kolchidy funkcjonował w attyckim malarstwie wazowym topos Medei jako królowej Aten i Tezeusza przyprowadzającym byka maratońskiego, który pojawił się w latach 460 – 450 p.n.e. W scenach z tym motywem, oprócz herosa obecna była kobieca postać, uciekająca przed Tezeuszem i bykiem. Naczynia z tym toposem nawiązywały do tradycji mitu, w którym Medea przedstawiona była jako królowa Aten, spiskująca przeciwko swojemu pasierbowi.

Na czerwonofigurowym kraterze kolumnowym tzw. Malarza Deepdene (ok. 460 – 450 r. p.n.e.) o attyckiej proveniencji, została przedstawiona kobieca postać w greckim chitonie i himationie, która przez niektórych naukowców jest identyfikowana z Medeą (Niels). Nie posiadała ona atrybutów, które wiązałyby ją z próbą otrucia Tezeusza, jednak

¹²²⁰ S. TGF fr. 319 = schol. A.R. 4.228.

nie można wykluczyć, że w pierwotnej wersji czarodziejka nie zamierzała otłuć herosa. Chciała jedynie doprowadzić do jego śmierci, wysyłając go przeciwko bykowi maratońskiemu i mając nadzieję, że zginie w czasie walki z nim. Kiedy jednak heros powrócił, wygnał Medeę z Aten¹²²¹. Tym samym atrybuty symbolizujące próbę otrucia herosa, niekoniecznie musiały być obecne w sztuce w początkach występowania tego motywu.

Na sześciu wazach z lat 440 – 375 p.n.e. (na attyckim, czerwonofigurowym *kalyx*-kraterze i amforze szyjowej z Grupy Polignota, kraterze kolumnowym tzw. Malarza Hefajstosa, *kalyx*-kraterze tzw. Malarza z Lugano, *kalyx*-kraterze nieznanego artysty czy kraterze dzwonowatym malarza z kręgu tzw. Malarza Dinosa) również znajdowała się kobieca postać, uciekająca przed Tezeuszem i bykiem. W tym wypadku jednak kobieta trzyma w dłoniach *oinochoe* i fiale – elementy, które najprawdopodobniej symbolizowały próbę otrucia herosa. Medea (Brommer, Sourvinou-Inwood, Webster) na wszystkich sześciu wazach, została przedstawiona w greckim chitonie lub peplosie, bez elementów wskazujących na jej barbarzyńskie pochodzenie.

W latach trzydziestych V w. p.n.e. Medea pojawia się w orientalnym stroju przy okazji ukazywania scen z Tezeuszem i bykiem maratońskim. Na kraterze dzwonowatym tzw. Malarza z Monachium 2335, czarodziejka została przedstawiona we frygijskim nakryciu głowy i perskiej szacie (świadczą o tym zdobione rękawy sukni). O próbie otrucia herosa świadczyła trzymana w dłoniach Medeii fiale (*oinochoe* w tym wypadku była niewidoczna). Podobnie jak na sześciu wazach, Medea uciekała przestraszona odkryciem zbrodni.

Równocześnie z przedstawieniami czarodziejki oddalającej się z Aten występują naczynia, na których Medea ukazana jest w bardziej statecznej pozie, nie zdradzającej oznak ucieczki. Tak było w przypadku *skyfosu* z Populonii, *kalyx*-krateru tzw. Malarza Dinosa, *kalyx* – krateru tzw. Malarza Kekropsa czy na *pelike* w stylu Kerch. Na wymienionych wazach czarodziejka została ukazana w orientalnej szacie ze szkatułką w dłoniach (na *skyfosie* i *pelike*) lub z fiale i *oinochoe*, jak na *kalyx*-kraterze tzw. Malarza Dinosa czy naczyniu o tym samym kształcie tzw. Malarza Kekropsa. Podobne przedstawienie Medeii widnieje również na apulijskim kraterze dzwonowatym tzw. Malarza z Adolphseck, gdzie czarodziejka nie ucieka przed Tezeuszem, ale wydaje się być przestraszona z powodu wytrącenia z jej rąk *oinochoe* i fiale z trucizną.

Sposób ukazania Medeii w statycznej pozie, a nie w momencie ucieczki może świadczyć o tym, że artysta przedstawił moment, w którym próba otrucia Tezeusza dopiero

¹²²¹ B. Shefton, *Medea at Marathon*, s. 160.

miała mieć miejsce. Inaczej niż w przypadku poprzednich naczyń, tam Medea podjęła już pewne kroki mające na celu uśmiercenie pasierba. Artyści wybierając Medeę jako antagonistkę Tezeusza, starali się przedstawić podwójne zwycięstwo młodego herosa – ujarzmienie brutalnej i nieokiełznanej siły natury w postaci byka maratońskiego oraz triumf nad siłami zła, uosabianymi przez Medeę¹²²².

Na czerwonofigurowym *kylixie* tzw. Malarza Kodrusa (ok. 440 – 440 r. p.n.e.) artysta przedstawił motyw Medeii jako królowej Aten w całkiem odmienny sposób. Scena na naczyniu stanowi bowiem przykład *schematu wyruszenia dwóch wojowników na wojnę*. Choć obecność Kolchijki powinna oznaczać jej funkcję jako żony władcy (Aigeusa) i macochy Tezeusza, to ma ona zgoła inne znaczenie. Konfrontacja Medeii z herosem symbolizuje bowiem zwycięstwo Aten nad Persami oraz wyprawę przeciwko bykowi maratońskiemu, którego pokonanie stanowi metaforę triumfu Hellenów w bitwie pod Maratonem¹²²³. Tym samym Medea trzymająca hełm greckiego wojownika, ewokowała symboliczne przedstawienie wiktorii Aten pod Maratonem (reprezentowanej przez Tezeusza) i nad Persami (utożsamianymi z Medeą)¹²²⁴.

Ukazanie przez artystów Medeii jako królowej Aten, która zostaje wygnana z powodu próby otrucia Tezeusza nawiązywała do treści ówczesnych dramatów. Być może dając Medeii *oinochoe* i fiale, artyści wzorowali się na zachowanej dziś fragmentarycznie sztuce Sofoklesa *Aigeus*, lub jak sądzą niektórzy naukowcy (m.in. Webster), na prawdopodobnie wystawionej w połowie V w. p.n.e. tragedii Eurypidesa, zatytułowanej imieniem ojca herosa¹²²⁵.

W latach 415 – 310 p.n.e. mit Medeii zaczął być popularny na terenach Magna Graecia, na których od lat trzydziestych V w. p.n.e. prym wiodło malarstwo italskie, powstałe w rodzimych warsztatach południowej Italii. Wśród epizodów, które znalazły się na ceramice był motyw Medeii usypiającej smoka lub węża z Kolchidy oraz zdobycia złotego runa przez Jazona.

Na apulijskim kraterze wolutowym, wykonanym w technice czerwonofigurowej, którego autorstwo przypisuje się tzw. Malarzowi Syzyfa, czarodziejkę przedstawiono w greckim peplosie ze szkatułką w dłoniach (*foriamos*), w momencie kiedy stoi za Jazonem

¹²²² H.A. Shapiro, *Art, Myth, and Culture*, s. 80-81, nr 30.

¹²²³ K. Shefold, *Die Urkönige*, przyp. 2, s. 271.

¹²²⁴ Ch. Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson*, s. 48-51.

¹²²⁵ T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, s. 79-80.

próbującym ściągnąć złote runo z dębu. Takie umieszczenie postaci pozwoliło naukowcom na postawienie tezy, mówiącej, że artysta wzorował się na modelu powstałym w rzeźbie¹²²⁶.

Na czerwonofigurowej hydrii tzw. Malarza Brooklyn-Budapeszt Medeę można rozpoznać już po frygijskim nakryciu głowy, które będzie powtarzającym się atrybutem tej postaci na pozostałych naczyniach z tym motywem. Karmi ona węża magicznymi ziołami, aby zwierzę zapadło w sen, co pozwoli herosowi na ściągnięcie z drzewa złotego runa. Podobna scena widnieje na apulijskim kraterze dzwonowatym, znajdującym się obecnie w prywatnej kolekcji w Turynie. W tym wypadku Medeę można rozpoznać również po szkatułce, frygijskim nakryciu głowy i greckim peplosie.

Około roku 350 p.n.e. zmienił się sposób przedstawienia córki Ajetesa w scenach z motywem smoka lub węża z Kolchidy i zdobycia złotego runa. Na apulijskim kraterze wolutowym tzw. Malarza Likurga artysta ukazał Medeę w perskim kandysie i frygijskim czepcu, co podkreślało barbarzyńskie, wschodnie pochodzenie noszącej je osoby. Tak ukazana Kolchijka pojawia się, prócz wspomnianego krateru, jeszcze na dwóch wazach: czerwonofigurowym lekycie okrągłym tzw. Malarza Asteasa oraz na kraterze wolutowym z Paestum, wykonanym w tej samej technice. Atrybutem Medeai pozostaje szkatułka z magiczną zawartością.

W dwóch przypadkach artyści przedstawili motyw zdobycia złotego runa nieco inaczej. Mowa tu o apulijskim kraterze wolutowym tzw. Malarza Dariusza. Na zdobiącym go przedstawieniu figuralnym Medea ubrana jest w grecki peplos oraz frygijski czepiec. W dłoniach trzyma *foriamos*, siedząc na kamiennym postumencie. Różnicę w stosunku do poprzednich scen stanowi towarzystwo otaczających ją postaci. Malarz w tym przypadku ukazał bowiem Medeę w obecności Jazona, Boreadów i Argonautów. Scena być może nawiązywała do momentu, w którym heros zamierzał udać się po złote runo razem z czarodziejką, która trzymała w dłoniach szkatułkę z magicznymi, usypiającymi ziołami. Należy pamiętać jednak, że jest to jedynie spekulacja i tak należy traktować tę interpretację. Z kolei na czerwonofigurowym lekycie okrągłym tzw. Malarza Asteasa artysta ukazał Medeę w orientalnym stroju i frygijskiej czapce, jednak bez szkatułki. Zastąpiono ją *oinochoe*, którą czarodziejka trzyma w lewej dłoni.

Pytaniem otwartym pozostaje kwestia, dlaczego akurat w latach pięćdziesiątych IV w. p.n.e. Medeę zaczęto ukazywać w orientalnym stroju na naczyniach ozdobionych motywem zdobycia złotego runa. Być może takie przedstawienie czarodziejki miało

¹²²⁶ N. Moon, *Some Early South Italian*, s. 34.

nawiązywać do tragedii Eurypidesa, zatytułowanej jej imieniem lub też było wynikiem indywidualnych upodobań konkretnego klienta.

Pierwotne źródło, w którym pojawiłby się motyw zdobycia złotego runa i uśpienia strzegącego je węża przez Medeę, jest trudne do ustalenia. Usankcjonowana tradycją literacką wersja mitu, gdzie obecny jest ten topos, pojawia się dopiero u Apolloniosa z Rodos w III w. p.n.e. Tym samym Aleksandryczyk musiał zaczerpnąć informacje o tym epizodzie z jakiegoś innego poematu. Być może rację mają ci naukowcy, którzy twierdzą, że to Antymach z Kolofonu i jego *Lyde* inspirowała artystów malarstwa wazowego pod koniec V w. p.n.e.¹²²⁷ W zachowanych fragmentach tego utworu można bowiem znaleźć wzmiankę mówiącą o tym, że Medea zaczarowała i uśpiła węża z Kolchidy za pomocą swoich ziół¹²²⁸. Ponadto możemy wskazać na pewne podobieństwa zdobień i analogie z innymi obiektami. I tak pojawiają się, siedząca pozycja Medei (jak na lukańskiej hydrii tzw. Malarza Brooklyn-Budapeszt); gałązki jałowca, które czarodziejka trzyma w dłoni, (jak na apulijskim kraterze wolutowym z St. Petersburga i Neapolu) oraz magiczny eliksir, którym Medea uśpiła węża (na lukańskiej hydrii, kraterze wolutowym z Neapolu i St. Petersburga). W końcu także Argonautów uczestniczących w zdobyciu runa (podobnie jak na lukańskiej hydrii i kraterze wolutowym z Neapolu) – mogą przemawiać za słuszością tezy o *Lyde*¹²²⁹.

Równocześnie z toposem zdobycia złotego runa pojawia się w malarstwie wazowym IV w. p.n.e. motyw walki Jazona z bykiem Hefajstosa. Obecny jest on na dwóch naczyniach: apulijskim kraterze dzwonowatym Grupy tzw. Malarzy Eumenid (ok. 370 r. p.n.e.) oraz na kraterze wolutowym tzw. Malarza Białego *Sakkosu* (ok. 330 – 320 r. p.n.e.). W przypadku pierwszego naczynia artysta ukazał czarodziejkę w greckim peplosie i *sakkosie* na głowie. Malarz nie umieścił atrybutów Medei, takich jak szkatułka czy patera, bądź frygijska czapka. Jednak poprzez analogię, jej postać można rozpoznać po trzymanyh w obu dłoniach gałązkach lauru. Podobny element pojawia się na apulijskim kraterze wolutowym artysty związanym z tzw. Malarzem Likurga, czarodziejka ma w prawej dłoni gałązkę lauru, a takie detale przedstawienia jak orientalny strój i szkatułka na zioła, pozwalają na identyfikację postaci.

Na kraterze dzwonowatym Grupy tzw. Malarzy Eumenid Medea została namalowana razem z uskrzydloną Nike oraz Jazonem i bykiem Hefajstosa. Obecność bóstwa symbolizowała tutaj zwycięstwo herosa oraz przychylność bogów. Artysta umieścił nad sceną również tarcze z emblematem w kształcie gwiazdy i przypuszczalnie steru okrętu.

¹²²⁷ U. Vilamovitz-Moelendorf, *Helenistische Dichtung*, s. 231.

¹²²⁸ Antim. *Eleg.* fr. 63.

¹²²⁹ M. Bell, *A Coptic Jason Relief*, s. 48.

Sądzę, że w ten sposób malarz zastosował symboliczne określenie przedstawienia, ukazując eponim Argo i wskazując, że prezentowana scena nawiązuje do mitu o Medei i Argonautów. Na potwierdzenie tej tezy można przytoczyć przykład krateru wolutowego z Ermitażu, na którym po prawej stronie Heraklesa stoi mężczyzna, który trzyma tarczę z niemal identycznym motywem. Postać tego wojownika identyfikuje się jako Argosa – budowniczego okrętu Argo. Tym samym być może zarówno na kraterze dzwonowatym z Grupy tzw. Malarzy Eumenid i na kraterze wolutowym artysty związanym z tzw. Malarzem Likurga malarz chciał zasygnalizować jakiego mitu dotyczy jego przedstawienie.

Krater wolutowy tzw. Malarza Białego *Sakkosu* również nawiązywał do epizodu, w którym Jazon próbował ujarzmić byka Hefajstosa w obecności Medei. W tym wypadku artysta umieścił czarodziejkę na balkonie, ubraną w grecki peplos i okalający jej włosy welon (καλύπτρα). Towarzyszył jej Eros, co moim zdaniem, mogło oznaczać przyszłe zaślubiny Medei i herosa oraz opiekę i przychyłność Afrodyty nad dwójką bohaterów. Drzewo z wijącym się na nim wężem, znajdujące się po prawej stronie symbolizowało dąb z gaju Aresa¹²³⁰.

Niestety, źródło, z którego zaczerpnięto scenę walki Jazona z bykiem Hefajstosa, nie jest znane. Wiadomo jednak, że motyw ten występował już u Pindara (V w. p.n.e.), który wspomina opisywane wydarzenie w *IV Odzie Pytyjskiej*¹²³¹. Być może rację ma Gaggadis-Robin, która sugeruje, że topos herosa ujarzmiającego byka o kopytach z brązu pojawił się już w V w. p.n.e. na tesalskich monetach, sarkofagach czy urnach. Tym samym artysta mógł wzorować się na którymś z tych źródeł¹²³².

Jedynym, znanym naczyniem ze sceną, w której Medea towarzyszy Jazonowi w przekazaniu złotego runa Peliasowi lub Ajetesowi, jest apulijski czerwonofigurowy *kalix*-krater tzw. Malarza Zaświatów, datowany na lata 350 – 340 p.n.e. Medea przedstawiona została w greckim chitonie i himationie oraz frygijskim nakryciu głowy – atrybucie, po którym można ją rozpoznać. Artysta ukazał postać czarodziejki nie jako dominującą bohaterkę, a osobę stojącą za Jazonem, na uboczu.

Scena ukazana na kraterze reprezentowała tradycję, do której odniósł się Apollodor w *Bibliotece*. Według autora tego dzieła, Jazon razem z Medeą przybyli do Jolku, by oddać

¹²³⁰ Choć w przeważającej części na drzewie wisiało złote runo, to naturalnie nie można wykluczyć, że brak tego kluczowego przedmiotu wynikał z takiej a nie innej wizji malarza.

¹²³¹ Pin. P. 4.220-242.

¹²³² V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 72.

Peliasowi złote runo¹²³³. Obecność uskrzydłonej Nike i gest, który bogini wykonuje, miała symbolizować uznanie Jazona za prawowitego władcę Jolkos¹²³⁴.

Okres końca V w. p.n.e. i cały IV wiek p.n.e. był to czas, kiedy italskie malarstwo wazowe obfitowało w sceny z mitu o Medei. Z dużym prawdopodobieństwem ta popularność kolchijskiej czarodziejki uwarunkowana była wpływem tragedii Eurypidesa *Medea*, której późniejsze, wielokrotne inscenizacje wpłynęły na wytworzenia schematów kompozycyjnych w obrębie sztuk wizualnych¹²³⁵.

Sceny korespondujące z tragedią *Medea* pojawiają się dopiero trzydzieści lat po wystawieniu dramatu na Wielkich Dionizjach, około roku 400 p.n.e. Od tego czasu, bowiem w sztuce obecne są takie motywy jak Apoteoza i zarazem ucieczka Medei na rydwanie Heliosa, przyniesienie darów Kreuzie czy dzieciobójstwo.

Pierwszym toposem, czyli przedstawieniem ukazującym apoteozę Medei, ozdobiono cztery wazy: czerwonofigurową hydrię tzw. Malarza z Policoro, *kalix*-krater malarza związanego z tzw. Malarzem z Policoro, amforę panatenajską tzw. Malarza Dariusza czy w końcu faliski krater dzwonowaty nieznanego autora. Na dwóch wazach hydrii tzw. Malarza z Policoro oraz *kalix*-kraterze malarza z kręgu twórcy z Policoro, Medea została ukazana w perskim kandysie i frygijskim nakryciu głowy. Przedstawienie postaci w orientalnej szacie miało m.in. określać czarodziejkę jako perskiego maga¹²³⁶. Powszechnie uważa się, że to za sprawą Eurypidesa, zaczęto ukazywać Medę w sztuce jako osobę barbarzyńskiego pochodzenia, uwypuklając jej obce korzenie¹²³⁷. Nie należy również zapomnieć, że bogato ornamentowany strój czarodziejki zdradzał wpływ teatru na sztukę¹²³⁸.

Na dwóch kolejnych naczyniach, na których występował motyw apoteozy czarodziejki, jej postać odziana była już w grecki chiton. Różnicę w przedstawieniu w porównaniu z dwoma pierwszymi naczyniami stanowiło ukazanie samego rydwanu, który w przypadku amfory panatenajskiej tzw. Malarza Dariusza, wydawał się poruszać po podłożu i nic nie wskazywało na to, że pochodził on od Heliosa. Prawdopodobnie taka forma przedstawienia mogła wynikać z nawiązania do innego źródła niż tragedia Eurypidesa. Za taką tezę przemawia „ziemska lokalizacja” wspomnianego rydwanu, grecki chiton Medei oraz umieszczenie martwego syna czarodziejki pod kołami pędzącego

¹²³³ Apollod. 1.9.27.

¹²³⁴ V. Gaggadis-Robin, *Jason et Médée*, s. 81-82, przyp. 8.

¹²³⁵ O. Taplin, *Pots & Play*, s. 109.

¹²³⁶ R. Gordon, *Imagining Greek and Roman*, s. 181.

¹²³⁷ E. Hall, *Inventing the Barbarian*, s. 35. D.L. Page, *Euripides*, s. 62.

¹²³⁸ RVSIS 12.

pojazdu. Niewykluczone, że scena z amfory panatenajskiej wzorowana była na epizodzie, w którym Medea uciekając razem z Jazonem z Kolchidy, zabiła swojego brata Apsyrtosa, by opóźnić pościg Ajetesa¹²³⁹. Tym samym na amforze artysta przedstawił moment, kiedy czarodziejka zrzuciła z rydwanu martwego syna, by nie schwycił jej Jazon¹²⁴⁰.

Podobny motyw widnieje na faliskim kraterze dzwonowatym. W tym przypadku Medea również została ukazana w greckim chitonie. Sama scena jednak ma unikatowy charakter, bowiem czarodziejka została przedstawiona bez drugoplanowych postaci, co potęguje wrażenie, że cała uwaga musiała być skupiona tylko na niej. Ponadto martwi synowie Medei zostali umieszczeni na rękach Kolchijki, a rydwan wydaje się poruszać po podłożu. Gdyby nie obecność miecza w dłoniach córki Ajetesa, można by mniemać, że czarodziejka zabiera ze sobą swoje dzieci.

Do tragedii Eurypidesa nawiązywało następne naczynie, datowane na około 390 r. p.n.e. Tym razem jednak artysta odwołał się do motywu przyniesienia darów Kreuzie, który to topos obecny był na lukańskim kraterze dzwonowatym tzw. Malarza Dolona. Na naczyniu to sama Medea, ubrana w grecki chiton, przyniosła dary Kreuzie, natomiast w sztuce teatralnej czynią to synowie czarodziejki¹²⁴¹. Fakt zilustrowania tragedii w ten sposób może świadczyć o zastosowaniu przez malarza pewnego uproszczenia, gdyż *de facto* dary pochodziły od samej Medei.

Na amforze z Kume wykonanej przez tzw. Malarza Ixiona oraz amforze tzw. Malarza BM F 223 artyści odwołali się do najbardziej przejmującej sceny w sztuce, a mianowicie dzieciobójstwa. Na pierwszym naczyniu Medea została przedstawiona w greckim chitonie ze zdobionymi rękawami, które sugerowały orientalne szaty bohaterki. Ponadto artysta przewiązał jej w pasie himation, co symbolizowało ofiarę. Uwaga oglądającego skupiona była na czarodziejce, bowiem to jej postać została wyeksponowana. Widoczne na drugim planie kolumny miały prawdopodobnie odzwierciedlać tło sceny w teatrze¹²⁴². Niewykluczone również, że artysta chciał przedstawić tutaj świątynię, w której Medea złożyła swoje dzieci w ofierze¹²⁴³, co mogło nawiązywać do jej słów w tragedii, mówiących, że zanieś dzieci do przybytku Hery Akraia i tam je pochowa.

Podobną scenę zawierała kampańska amfora, na której artysta ukazał Medeę w bogato zdobionym kandysie oraz frygijskim nakryciu głowy, co tym bardziej podkreślało

¹²³⁹ Pherecyd. FGH I fr.73, ks. VII = schol. A.R. 4.223.

¹²⁴⁰ O. Taplin, *Pots & Plays*, s. 125.

¹²⁴¹ Eur. *Med.* 1136-1221.

¹²⁴² A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, s. 97.

¹²⁴³ C.O. Pache, *Baby and child*, s. 32.

jej barbarzyńskie pochodzenie. Elementem greckim stroju był przewiązany w pasie himation, który symbolizował echo ofiary Medei w sztuce Eurypidesa¹²⁴⁴.

Ostatnim naczyniem, które zostało omówione w pracy, był krater wolutowy tzw. Malarza Podziemi, datowany na 330 – 310 r. p.n.e. To wielopłaszczyznowe przedstawienie było przykładem pewnego rodzaju „podręcznika”, który pozwalał na wyczytanie z jego treści różnych wątków. Tym samym na kraterze zostały pokazane wszystkie epizody, które nawiązywały do tragedii Eurypidesa, takie jak rydwan Heliosa, śmierć Kreuzy czy dzieciobójstwo. Czarodziejka została przedstawiona w momencie, kiedy zabijała jednego z synów i ponownie została odziana w perski kandys oraz frygijskie nakrycie głowy.

Dzięki Eurypidesowi zmienił się sposób, w jaki postrzegano Medeę, a jej postać wywarła tak duży wpływ na malarstwo wazowe, że motywy zaczerpnięte z tragedii na stałe weszły do kanonu ikonograficznego. Medea u tragika nie była bowiem tylko barbarzyńską czarodziejką, która pomogła Jazonowi w zdobyciu złotego runa, ale także zdradzoną żoną, która ukarała niewierność męża, w najbardziej dotkliwy dla niego sposób – zabijając ich dzieci. Działanie Medei, jej okrucieństwo i uniknięcie kary szokowało i niepokoiło publiczność.

Należy pamiętać, że związku między malarstwem wazowym a literaturą, nie można traktować dosłownie. Same przedstawienia na wazach nie były ilustracjami do dzieł literackich czy sztuk, a jedynie je opowiadały w sposób, w jaki zażyczył sobie klient lub na jaki pozwalała malarzowi jego inwencja. Artyści, podobnie jak poeci, byli interpretatorami mitu, a ich dzieła miały służyć jako środek eksplikujący treści podań.

¹²⁴⁴ Eur. *Med.* 1053-1055; W. Burkert, *Greek Tragedy*, s. 118.

Apendix

Tabela 1. Greckie źródła literackie do poznania mitu o Medeji od VIII w. p.n.e. do II w. n.e.

Źródła greckie		
Poeta	Dzieło	Data powstania
Poeci archaiczni / cykle epickie		
Hezjod	<i>Theogonia</i> 956-962 <i>Ehoiai</i> 992-1002	ok. 700 r. p.n.e.
Eumelos	<i>Korinthiaka</i> fr. 1-9 EGF	ok. VIII-VII w. p.n.e.
Agiasz z Trojzeny (?)	<i>Nostoi</i> EGF fr. 6	ok. VII w. p.n.e.
Kreofylos z Samos	<i>Zdobycie Ojchalii</i>	Ok. VII w. p.n.e.
Epimenides z Krety	<i>O budowie okrętu Argo</i> (?) <i>O wyprawie Jazona</i> (?)	Ok. VI w. p.n.e.
Karkinos (?)	<i>Naupaktia</i> EGF fr. 7-10	Ok. VI-V w. p.n.e.
Pierwsi poeci liryczni		
Alkman	PLG fr. 99	Ok. VII w. p.n.e.
Mimnermos	<i>Nanno</i> fr. 11, 11 a, 12 (?)	VII w. p.n.e.
Stezichoros z Himery	<i>Igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa</i> (?)	VII w. p.n.e.
Ibykos	PLG fr. 37 = schol. A. R. 4.814	ok. VI w. p.n.e.
Simonides z Keos	PMG 548; PMG 558 = schol. Eur. <i>Med.</i> 10, 20	VI w. p.n.e.
Pindar	<i>XIII Oda Olimpijska</i> 13.49-13.54 <i>IV Oda Pytyjska</i>	464 r. p.n.e. 462 r. p.n.e.
Antymach z Kolofonu	<i>Lyde</i> PLG fr. 51-58	V w. p.n.e./ IV w. p.n.e.
Logografowie i mitograficy		
Hekatajos z Miletu	<i>Podróż dookoła świata</i> fr. 171.	VI w.p.n.e.
Akusilaos	<i>Genealogia/Dzieje</i>	VI w. p.n.e.-V w. p.n.e.
Hellanikos	fr. 30 = Paus. 2.3.8 = schol. Eur. <i>Med.</i> 10	V w. p.n.e.
Hippys z Rhegium	fr. 3 = schol. Eur. <i>Med.</i> 10	V w. p.n.e.
Charon z Lampsakos	?	V w. p.n.e.
Ferekydes z Leros	<i>Dzieje</i> fr. fr. 60, FHG fr. 73 = schol. A.R. 4.223.	V w. p.n.e.
Herodot	<i>Dzieje</i> 1.2; 7.62	V w. p.n.e.
Herodorus	<i>Argonautai</i> fr. 53 = schol. A.R. 4.87	V w. p.n.e.
Tragiediopisarze		
Ajschylos	Διονύσου τροφοί (<i>Mamki Dionizosa</i>): Eur. <i>Med.</i> Argum., schol. Arist. <i>Equit.</i> 1321	Między 499 a 456 p.n.e.
Sofokles	Κολχίδες (<i>Kolchijki</i>) S. TGF 312 = schol. A.R. 3. 1040; S. TGF 319 = schol. A.R. 4.228 Ῥιζοτόμοι (<i>Kroczynie ziół</i>) S. TGF 446 = Erotian. Gloss. Hipocr. 108.8. Σκύθαι (<i>Scytowie</i>) S. TGF 503 = schol. A.R. 4.223. Aegeus Egeusz TGF.	Ok. V w. p.n.e. Ok. V w. p.n.e. Ok. V w. p.n.e.

Eurypides	<i>Peliades (Córki Peliasa)</i> E. TGF 601-616 <i>Aegeus (Egeusz)</i> E. TGF 1-13 Μήδεια (<i>Medea</i>)	455 r. p.n.e. Między 450 a 440 r. p.n.e. 431 p.n.e.
Melantius	Μήδεια (<i>Medea</i>) schol. Ar. <i>Pax.</i> 1012; Plut. Cimon. 4.480	Między 450 a 422 p.n.e.
Euripides II	Μήδεια (<i>Medea</i>)	Między 450 a 400 p.n.e.
Neofron	Μήδεια (<i>Medea</i>) TGF 1-3	Między 441 a 421 p.n.e. (?)
Morsimus	Μήδεια (<i>Medea</i>)	Między 430 a 422 p.n.e.
Diogenes z Aten	Μήδεια (<i>Medea</i>) <i>Suidas, s.v. Diogenes.</i>	V w. p.n.e.
Antyfon	Μήδεια <i>Medea</i> Poll., 7.57 Jazon TGF (?)	V-IV w. p.n.e.
Dikajogenes	Μήδεια (<i>Medea</i>), schol. Eur. <i>Med.</i> 167.	Między 400 a 360 p.n.e.
Karkinos II	Μήδεια (<i>Medea</i>) Arist. <i>Reth.</i> 2.23.	Między 380 a 340 p.n.e.
Apollodoros z Tarsu	Tektoktonos (?)	IV w. p.n.e.
Teodorides	Μήδεια <i>Medea</i>	363 r. p.n.e.
Diogenes z Synopy	Μήδεια <i>Medea</i> D.L. 6.2.	Między 362 a 321 p.n.e.
Afareus	<i>Peliades</i>	341 p.n.e.
Komediopisarze		
Komedia Stara		
Epicharmos	Μήδεια <i>Medea</i>	Między 480-470 p.n.e.
Dinolochos	Μήδεια (<i>Medea</i>) CGF, fr.4-5 Pollux 4.173-174.	V w. p.n.e.
Kantcharos	Μήδεια (<i>Medea</i>) CAF I, s. 764.	422 p.n.e. (?)
Strattis	Μήδεια (<i>Medea</i>)	Między 410 a 380 r. p.n.e. (?)
Komedia Średnia		
Eubulos	Μήδεια (<i>Medea</i>) CAF II, fr 64, s. 186 <i>Chrysilla</i> , CAF II, fr. 116-117, s. 205	Między 370 a 360 r. p.n.e. (?)
Antyfanos	Μήδεια (<i>Medea</i>) Pollux, 7.57. FCG II, s. 84	Między 360 a 334 p.n.e. (?)
Komedia Nowa		
Difilos	<i>Peliades</i> CAF II, fr. 64, s. 562	ok. 310 r. p.n.e.
Poeci aleksandryjscy		
Lirycy		
Filetas z Kos	<i>Telephus</i>	IV/III w. p.n.e.
Kallimach	<i>Hecale</i> fr. 4, 7-10, 16-17 Αἴτια (<i>Aitia</i>) 7c-21d	<i>floruit</i> 280-246 p.n.e. Ok. 270 p.n.e.
Teokryt	Idylla 2.15-16	Ok. 270 p.n.e.
Komedia i tragedia		
Rhinton	Μήδεια (<i>Medea</i>) CGF fr. 9	IV-III w. p.n.e.
Biotos	Μήδεια (<i>Medea</i>) Stob. <i>Flor.</i> 78.3.	III w. p.n.e.

Lykophron	<i>Alexandra</i> 1309-1321	III w. p.n.e.
Epos aleksandryjski		
Apollonios z Rodos	Ἀργοναυτικά (<i>Argonautika</i>)	Ok. III w. p.n.e.
Mitografowie i logografowie hellenistyczni		
Palajfatos	Περὶ ἀπίστων (ιστοριῶν) (<i>O niezwykłych historiach</i>) Palaeph. fr. 44	Późny IV w. p.n.e.
Kleon z Kurium	Ἀργοναυτικά (<i>Argonautika</i>) schol. A.R. 1.77; 587; 624	IV w. p.n.e.
Dionizjusz z Mityleny	Ἀργοναυτικά (<i>Argonautika</i>) Dion. Mit. FHG II fr. 1,4,7; schol. A.R. 1.1289; schol. A.R. 3.242; schol. A.R. 4.1153; D.S. 4.43.; D.S. 4.49	II w. p.n.e.
Apollodorus/Pseudo-Apollodorus	Βιβλιοθήκη (<i>Bibliotheka</i>) 1.9.23-28; <i>Epitome</i> 1.5-6.	II w. p.n.e.-II w. n.e. (?)
Didodor Sycylijski	Βιβλιοθήκη ιστορική (<i>Bibliotheca historica</i>) 4.40-4.58.	I w. p.n.e.
Strabon	Γεωγραφικά 1.2.39; 7.5.5; 11.13.10.	Ok. 64 r. p.n.e. (?)
Logografowie i historycy okresu rzymskiego		
Plutarch	Περὶ τῆς Ἡροδότου κακοθείας, 39.871B. <i>Theseus</i>	105-115 n.e.
Pauzaniusz	Ἑλλάδος περιήγησις (Wędrówki po Helladzie), 2.12.1	II w. n.e.

Tabela 2. Katalog motywów w malarstwie wazowym i ich korelacje ze źródłami literackimi

Motyw wazowe	Źródła literackie do tych motywów
Medea i δράκοντες	Vall. Flacc. Arg. 1.60-63
Medea, κριός i λέβης oraz Peliady i Pelias	Pherecyd. FHG fr. 6.60 Pin. P. 4.294-298, 445 S. TGF fr. 446 = Erot. Gloss Hipocr. 108.8 E. TGF fr. 601-616 Eur. Med. 9, 485 D.S. 4.52.1-2 Apollod. 1.9.27 Ov. Met. 7.297-321 Hyg. Fab. 24 Sen. Med. 133, 201, 473-476, 665. Hipocr. 108.8 Palaphea. 44.3 Paus. 8.11.2 Zen. 4.92 Plaut. Ps. 868 Cic. De senec. 23.83 Nic. Damas. 90.54 Tzet. ad Lyc. 175
Medea jako ἐψάνδρα	Simon. PMG fr. 558 = schol. Eur. Med. argument. 10.20

	Pherecyd. FHG I fr. 113 = schol. Eur. <i>Med.</i> Lyk. <i>Alex.</i> 1315-1316 schol. Aristoph. <i>Eq.</i> 1318 schol. Lyc. 1315
Medea i wyprawa po złote runo.	Hes. <i>Th.</i> 956-961 Mimn. FHG fr. 10 Pherecyd. FHG I fr. 6.60 S. TGF fr. 312 = schol. A.R. Acus. fr. 9 = schol. A.R. 4.1147 Herodor. FHG fr. 52-53 Pin. <i>P.</i> 4.221 A.R. 2.1260 Apollod. 1.9.16; 1.9.23; D.S. 4. 40.3; 4.48.1-5 Ov. <i>Her.</i> 6.13, 12.49, 101-108 Sen. <i>Med.</i> 471, 703, 912 Val. Flacc. <i>Arg.</i> 1.39; 5.177; 5.230-258 Hyg. <i>Fab.</i> 22; Ov. <i>Met.</i> 7.1.138-139 Varr. <i>Rust.</i> 2.6.; 3.1040 Strab. <i>Geog.</i> 1.2.39 schol. A.R. 1.256 schol. Eur. <i>Med.</i> 5 Orph. A. 755-1012
Medea i śmierć Talosa	Simon. PMG fr. 568 S. TGF fr. 164 A.R. 4.1653-1658; 4.1638-1648 Apollod. 1.9.26 Orph. A. 1351
Medea i śmierć Apsyrtosa	Pherecyd. FHG fr. 7.73 = schol. A.R. 4.223 S. TGF fr. 319 = schol. A.R. 4.228 Eur. <i>Med.</i> 1334 A.R. 4.464-4.481. Apollod. 1.9.23-24 Zen. 4.92 Cic. <i>leg. Man.</i> 22 Ov. <i>Tr.</i> 3.9.19-34 Ov. <i>Her.</i> 6.129-130 Val. Flacc. <i>Arg.</i> 8.261-467 Hyg. <i>Fab.</i> 26
Medea, Δρακὼν Κολχικός i Argonauci – zdobycie złotego runa	Pin. <i>P.</i> 4.221 A.R. 2.1260 D.S. 4.48.1-5 Val. Flacc. <i>Arg.</i> 5.177, 8.139 Hyg. <i>Fab.</i> 22 Ov. <i>Met.</i> 7.1.138-139 Orph. A. 809-1019
Medea, <i>bovus</i> i Jazon	Pin. <i>P.</i> 4.220-242 A.R. 3.404-405; 3.407.4-415 Apollod. 1.9.23 D.S. 4.48.1-5 Hyg. <i>Fab.</i> 22 Val. Flacc. <i>Arg.</i> 4.177; 8.139 Ov. <i>Met.</i> 7.1.138-139 Orph. A. 870
Medea jako królowa Aten – czyli czarodziejka, Tezeusz byk i Aigeus.	Hdt. 7.62 S. TGF fr. 18-22 E. TGF fr. 1-13

	Plu. <i>Thes.</i> 12.2.-3 Stob. Flor. 271, 389 schol. Eur. <i>Med.</i> 167
Apoteoza Medei	Eur. <i>Med.</i> 1321-1322 Eur. <i>Med.</i> 1377-1378 Eur. <i>Med.</i> 1389-1390 Eur. <i>Med.</i> 1293-1320 Apollod. 1.9.28 D.S. 4.54.7 Sen. <i>Med.</i> 1022 Val. Flacc. <i>Arg.</i> 5.451-454, 7.120 Dracont. <i>Med.</i> 556-569
Zemsta Medei – czarodziejka, Kreuza i Kreon.	Eur. <i>Med.</i> 1136-1221 Eur. <i>Med.</i> 1159-1160 Eur. <i>Med.</i> 1145-1154 Apollod. 1.9.28 D.S. 4.54.2; 4.54.5-6 Sen. <i>Med.</i> 570, 879-891 Val. Flacc. <i>Arg.</i> 8.233-236 Paus. 2.3.6. Dracont. <i>Med.</i> 484-493 schol. Eur. <i>Med.</i> 264
Medea jako παιδολέτειρα	Eur. <i>Med.</i> 1240-1245 Eur. <i>Med.</i> 1271 Eur. <i>Med.</i> 1277-1278 Apollod. 1.9.28 D.S. 4.54.7; 4.55.1 Sen. <i>Med.</i> 893-1019 Val. Flacc. <i>Arg.</i> 5.335-340 Dracont. <i>Med.</i> 531-556

Tabela 3. Katalog zabytków archeologicznych przedstawionych w pracy.

A. Zabytki pochodzące z etruskich manufaktur.

Lp.	Rodzaj naczynia	Technika	Data powstania	Miejsce powstania	Miejsce znalezienia	Autor	Tytuł	Obecne miejsce przechowywania	Źródła
1.	Amphora Caeretana	White-on-red (czerwone na białym)	Ok. 660 - 640 p.n.e.	Cerveteri	Cerveteri	Tzw. Malarz z Amsterdamu	<i>Medea ujarzniająca trójgłowego smoka (?)</i> .	Allard Pierson Museum, Amsterdam, nr inw. APM10188	LIMC Medeia 2. L. Bonfante, Etruscan Dress, Baltimore 2003; N. Thomson de Grummond, <i>Etruscan Myth</i> ; E. Simon, <i>Medea 's Wandlungen</i> , Heidelberg 1998
2.	Olpe	bucchero	Ok. 630 p.n.e.	Cerveteri	Cerveteri	?	<i>Medea i odnalezienie Jazona (?)</i> .	Museo Nazionale Etrusco do Villa Giulia, Rzym, nr inw. 110976.	LIMC Medeia 1. M.A. Rizzo, M. Martelli, <i>Un Incunabolo del mito</i> s. 7-57.

3. Katalog zabytków archeologicznych przedstawionych w pracy.

B. Zabytki pochodzące z attyckich manufaktur.

Lp.	Rodzaj naczynia	Technika	Data powstania	Miejsce powstania	Miejsce znalezienia	Autor	Tytuł	Obecne miejsce przechowywania	Źródła
1.	Lekyt	Czarnofigurowa na białym gruncie	Ok. 530 p.n.e.	Attyka	Attyka	Grupa Koguta	<i>Głowa Medei w otoczeniu dwóch węży.</i>	British Museum, Londyn, nr inw. 1926.4-17.1	ABV 471.117; Addenda 68; Addenda ² 118; LIMC Medeia 3; BAD 330526
2.	Lekyt	Czarnofigurowa na białym gruncie	Ok. 530 p.n.e.	Attyka	Ateny	Grupa Koguta	<i>Głowa Medei (?) w otoczeniu dwóch węży.</i>	Martin von Wagner Museum, Wrzburg, nr inw. 359	ABV 471.118; LCS 68; LIMC Medeia 4; BAD 330527
3.	Dwa lekty	Czarnofigurowa na białym gruncie	Ok. 530-510 p.n.e.	Attyka	Rithsona - Beocja	Grupa Koguta	<i>Głowa Medei (?) w otoczeniu dwóch węży.</i>	Archaeological Museum, Teby, nr inw. R 31.166, R 31.166A	ABV 471.119; CVA Thebes Archaeological Museum, s. 65-66, tabl. 337, 374, fot. 59.1-3, 69.5; LIMC Medeia 5; BAD 330528 oraz R 31.166A, ABV 471.120; LIMC Medeia 6; BAD 330529
4.	Amfora	Czarnofigurowa	Ok. 520 r. p.n.e.	Attyka	Vulci	Grupa Medei	<i>Medea odnaleziona barana w obecności Peliasa i jego córek, strona (A).</i>	British Museum, Londyn, nr inw. B 221	CVA British Museum 4 III, tabl. 199, fot. 54.1A-B; ABV 321.4; Addenda ² 87; LIMC Pelias 10; BAD 301685
5.	Amfora	Czarnofigurowa	Ok. 520 r. p.n.e.	Attyka	Vulci	Grupa Leagrosa	<i>Medea odnaleziona barana w towarzystwie jednej z Peliad, strona (A).</i>	Harvard Art Museum / Arthur M. Sackler Museum, Massachusetts,	LIMC Pelias 4; BAD 4798

6.	Dwie amfory	Czarnofigurowa	?	Attyka	?	?	<i>Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliasa, strona (A)/ strona (B).</i>	nr inw. 60.315 Sotheby's Gallery, London, nr kat. 8.12.1980, NO.227/ Summa Galleries, Beverly Hills, nr inw. 2129	BAD 5602. BAD 9030813
7.	Hydria	Czarnofigurowa	Ok. 510 - 500 r. p.n.e.	Attyka	Vulci	Grupa Leagrosa	<i>Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliasa i jednej z Peliad, strona (A).</i>	British Museum, Londyn, nr inw. 1843.11-3.59	B 328; ABV 363.42; Addenda ² 97; CVA London, British Museum 6, III.H.E.7, tabl. 345,346,348, fot. 86.4, 87.1, 89.2; BAD 302037
8.	Amfora	Czarnofigurowa	Ok. 510 - 500 r. p.n.e.	Attyka	?	Grupa Leagrosa (?)	<i>Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliad i Peliasa, strona (A).</i>	Bonhams Market, Londyn, nr 192.	BAD 9029262
9.	Amfora	Czarnofigurowa	Ok. 500 r. p.n.e.	Attyka	?	Grupa Leagrosa	<i>Medea odmladzająca barana w towarzystwie córek Peliasa, strona (A).</i>	Kyoto Greek Roman Akira Ninagawa Museum, Japonia, nr inw. 31	LIMC Peliades 8; BAD 3494
10.	Lekyt	Czarnofigurowa na białym gruncie	Ok. 500 r. p.n.e.	Attyka	Gela	Tzw. Malarz Safony	<i>Młodzieniec wyłaniający się z kołła w obecności dwóch kobiet, strona (A).</i>	Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Syrakuzy, nr inw. 20936	ABL 227.38; LIMC Jason 58; LIMC Pelias 16ad; BAD 5120
11.	Fragmenty kylixu	Czerwonofigurowa	Ok. 500 - 490 r. p.n.e.	Attyka	?	Euphronios - garncarz, Onesimos - malarz	<i>Medea odmladzająca barana w towarzystwie Peliad, strona (A).</i>	The J. Paul Getty Museum, Malibu, nr inw. 79.AE.17; 79.AE.19	LIMC Peliades 9; BAD 7507
12.	Dwa lekty	Czarnofigurowa na białym gruncie	Ok. 500 - 475 p.n.e.	Attyka	Vulci, Chiusi	Tzw. Malarz Haimona	<i>Młodzieniec wyłaniający się z kołła w obecności dwóch kobiet i mężczyzny, strona</i>	Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, nr inw. PC32/Bonci Casuccini Collection,	ABL 241.5; CVA Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, s. 68-69, tabl. 199, 105.1-

							(A).	Chiusi, nr inw. 201	6; LIMC Jason 59; LIMC Pelias 16b; BAD 1590/ ABL 241.6; LIMC Jason 60
13.	Lekyt	Czarnofigurowa na białym tle	Ok. 500 – 475 p.n.e.	Attyka	?		Class of Athens 581	Ostwestfalen D.J. Collection, Belgia, brak nr inw.	LIMC Jason 61; LIMC Pelias 16ad; BAD 9848
14.	Oinochoe	Czarnofigurowa na białym gruncie	Ok. 480 r. p.n.e.	Attyka	Rodos		Tzw. Malarz Ateny	Musée du Louvre, Paryż, nr inw. Louvre F 372	ABV 531.1, Addenda ² 132; ABL 260.133; LIMC Peliades 5; BAD 330879
15.	Oinochoe	Czarnofigurowa	Ok. 480 r. p.n.e.	Attyka	Kamiroś, Rodos		Tzw. Malarz Ateny	Bibliothèque Nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques, Paryż, nr inw. Cabinet des Médailles, De Ridder 268	ABV 528.43; Addenda ² 131; CVA: Paris, Bibliothèque Nationale 2, 46, 48, tabl. 448, 450; 62.12, 64.1; LIMC Peliades 5; BAD 330832
16.	Stamnos	Czerwonofigurowa	Ok. 480-470 r. p.n.e.	Attyka	Vulci		Tzw. Malarz z Kopenhagi	Antikensammlung, Munich, nr inw. J343; Munich 2408	ARV 193.8; ARV ² 257.8, 258, 1640; Addenda 101; Addenda ² 204; CVA Munich, Museum Antiker Kleinkunst 5, s. 34-35, tabl. 959-960; LIMC Pelias 12; BAD 202926
17.	Krater kolumnowy	Czerwonofigurowa	Ok. 470 r. p.n.e.	Attyka	?		Tzw. Malarz Egipsa/Syriskos	Museum of Fine Arts, Boston, nr inw.	BAD 9978

18.	Hydria	Czerwonofigurowa								<i>Pelias i jego córki, strona (A).</i>	Boston (MA), Museum of Fine Arts 1970.567	ABV 194.17; ABV ² 258.26, 258, 1640, 1634; AV 157.16; Addenda 101; Addenda ² 204; CVA British Museum 5 III, Ic Pl 70.4; LIMC Jason 62; BAD 202944
19.	Stamnos	Czerwonofigurowa								<i>Medea odnaleziona barana w obecności Peliady, strona (A).</i>	British Museum, Londyn, nr inw. BM E 163	ARV 192.1; ARV ² 1603, 297.1; Addenda ² 211; CVA Berlin, Antikensammlung 11, s. 61-63, fig. 24, 25A-E, Beilage 13.3, tabl. 64.1-4, 65.1-7, 77.4; LIMC Peliades 7; BAD 203086
20.	Krater kolumnowy	Czerwonofigurowa								<i>Tezeusz przyprowadzający byka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus, strona (A).</i>	Archäologisches Museum der Universität, Münster, Niemcy, nr inw. 714	LIMC Theseus 200; BAD 10216
21.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa								<i>Medea odnaleziona barana w obecności Peliady, strona (A).</i>	Christchurch, University of Canterbury, James Logie Memorial Collection, Nowa Zelandia, nr inw. J.Logie Mem.Coll. 178.94	LIMC Pelias 18; BAD 5046

22.	Kylix typu B	Czerwonofigurowa	Ok. 450 r. p.n.e.	Attyka	?	Tzw. Malarz Ewajona	<i>Medea odmladzająca barana w obecności Peliasa i jego córek, strona (A).</i>	Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Szwajcaria, nr inw. LOANXXXX4435	LIMC Alkandre 2; LIMC Peliades 10; LIMC Pelias 17; BAD 4435
23.	Krater kolumnowy	Czerwonofigurowa	Ok. 450 – 425 r. p.n.e.	Attyka	Caudium	?	<i>Śmierć Talosa, strona (A).</i>	Benevento, Museo del Sannio, Salerno, Włochy, brak nr inw.	LIMC Dioskouroi 221; LIMC Jason 55; LIMC Krete 5; Talos I 6; Thanatos 29; BAD 5362
24.	Kylix typu B	Czerwonofigurowa	Ok. 440 r. p.n.e.	Attyka	?	Tzw. Malarz Villa Giulia	<i>Medea, Pelias i Peliady, strona (A) oraz tondo.</i>	Muzeum Watykańskie, Museo Gregoriano Etrusco, Rzym, nr inw. Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 1186	LIMC Alkestis 53ad; LIMC Pelias 21; BAD 5361
25.	Amfora szyjowa	Czerwonofigurowa	Ok. 440 r. p.n.e.	Attyka	?	Grupa Polignota	<i>Tezeusz przyprowadzający byłka maratońskiego do Aten i Medea (?), strona (A).</i>	Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel, Szwajcaria, nr inw. LU 54	Paralipomena 445.111BIS; Addenda ² 323; LIMC Theseus 204; BAD 276089
26.	Krater kolumnowy	Czerwonofigurowa	Ok. 440 r. p.n.e.	Attyka	?	Tzw. Malarz Hefajstos	<i>Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?) zphiale i oinochoe, strona (A).</i>	Sevres, Musee Ceramique, Francja, nr inw. 3	ARV ² 1115.16; CVA Sevres 37, tabl. 548, 19.1-5; LIMC Theseus 205; BAD 214742
27.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa	Ok. 440–430 r. p.n.e.	Attyka	Lokris	Grupa Polignota	<i>Tezeusz przyprowadzający byłka maratońskiego do Aten. Medea (?) i Aigeus, strona (A).</i>	Metropolitan Museum of Art, Nowy York, nr inw. 56.171.48	ARV 682. 6; ARV ² , 1057.104; Paralipomena 445; ARFH II, 164; LIMC Aigeus 6, LIMC Theseus 203
28.	Kylix	Czerwonofigurowa	Ok. 440–430 r.	Attyka	Vulci	Tzw. Malarz Kodrusa	<i>Przybycie wojowników do Aten.</i>	Museo Civico Archeologico,	AVS 425.1; ARV ² 1268.1;

						p.n.e.	Atyka	Eretria	Tzw. Malarz z Heidelbergu 209	<i>Medea (?), Pelias i Pelindy.</i>	Bolonia, nr inw. PU273	Addenda ² 356; CVA Bologna, Museo Civico 1, s. 8-9, tabl. 19-22, LIMC Aigeus 36; LIMC Aithra 1.48; LIMC Lukos 2.2; LIMC Theseus 166; BAD 217210
29.	Pyxis	Czerwonofigurowa				Ok. 440 – 420 r. p.n.e.	Atyka				Musee du Louvre, Paryż, nr inw. CA636	ARV ² 1289.25, Addenda ² 359; LIMC Pelias 19; BAD 217314
30.	Fragmenty skyfosu	Czerwonofigurowa				Ok. 430 – 420 r. p.n.e.	Atyka	Populonia	?	<i>Tezeusz i byk maratoński oraz Medea trzymająca phoriamos, strona (A).</i>	Museo Archeologico Etrusco, Florencja, nr inw. P80	LIMC Aigeus 15; LIMC Theseus 214; BAD 15220
31.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa				Ok. 430 – 420 r. p.n.e.	Atyka	?	Tzw. Malarz z Monachium 2335	<i>Tezeusz i byk maratoński oraz Medea w orientalnym stroju, strona (A).</i>	Museo Arqueologico Nacional, Madryd, nr inw. 217	ARV ² 1163.45; BAD 215394
32.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa				Ok. 425 – 375 p.n.e.	Atyka	Agrygent	Tzw. Malarz z Lugano	<i>m.in. Tezeusz i byk maratoński oraz Medea (?), strona (A).</i>	Museo Archeologico Regionale, Agrygent, brak nr inw.	ARV ² 1347; Paralipomena 482; LIMC Theseus 207; BAD 217595
33.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa				Ok. 425 r. p.n.e.	Atyka	?	Malarz z kregu tzw. Malarza Dinosa	<i>Tezeusz z bykiem maratońskim i uciekająca Medea (?), strona (A).</i>	Collection of Mr. and Mrs. Edward L. Diefenthal, Metairie, Louisiana, nr inw. Shapiro 30	BAD 7723.
34.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa				Późny V w. p.n.e., ok. 425 p.n.e. (?)	Atyka	?	?	<i>Tezeusz, byk maratoński, Aigeus i uciekająca Medea (?), strona (A).</i>	Kunsthalle Antikensammlung, Kilonia, nr inw. B 557	CVA: Kiel, Kunsthalle Antikensammlung 1, s. 73-74, fig. 32, tabl. 35.1-9; LIMC

35.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa	Ok. 420-390 p.n.e.	Attyka	Ruvo	Tzw. Malarz Talosa	<i>Śmierć Talosa, strona (A).</i>	Museo Jatta, Ruvo, Włochy, nr inw. 1501.	ARV ² 1338.1; Paralipomena 481; Addenda ² 366; LIMC Argonautai 15; LIMC Boreadai 25; LIMC Dioskouroi 220; LIMC Europe I 220; LIMC Hera 452; LIMC Jason 56, BAD 217518.
36.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa	Ok. 410-400 p.n.e.	Attyka	Caudium, Grób M/1006.	Tzw. Malarz Dinosa	<i>Tezeusz i byk maratoński oraz uciekająca Medea w orientálním stroju, strona (A).</i>	Museo Nazionale de Montesarchio, nr inw. M1006	LIMC Theseus add. 21; BAD 9022312
37.	Fragmenty kalyx-krateru	Czerwonofigurowa	Ok. 400 r. p.n.e.	Attyka	Spina	?	<i>Upadający Talos, strona (A).</i>	Museo Nazionale di Spina, Ferrara, Włochy, nr inw. 3092	ABV ² 1340; Addenda ² 367; LIMC Iolaos 15, LIMC Talos 5, LIMC Thanatos 30; BAD 3092
38.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa	Ok. 400 r. p.n.e.	Attyka	Sycylia	Tzw. Malarz Kekropsa	<i>Tezeusz i byk maratoński. Atena i obserwatorzy, strona (A).</i>	Schloss Fasanerie, Adolphseck, nr inw. AV 78	ARV ² 1346.2; Paralipomena 482; ARFH II, 334; Addenda ² 368; CVA Adolphseck, Schloss Fasanerie 1, tabl. 49-51; LIMC Aigeus 16; LIMC Amphitrite 57; LIMC Apollon 932; LIMC Athena

									461; LIMC Erechtheus 74; LIMC Hermes 494; LIMC Nike 288; LIMC Pallas 1.2; LIMC Poseidon 204; LIMC Theseus 215; BAD 217590
39.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa	Ok. 420- 410 r. p.n.e.	Attyka	Gela	Tzw. Malarz Dinosa	<i>Argonauci przybywający na Kolchidę, strona (A).</i>	Meseo Archeologico Regionale w Geli, Sycylia, brak nr inw.	RVAp I 37; LIMC Jason 11; LIMC supl. Theseus add. 22; BAD 9016250
40.	Pelike	Czerwonofigurowa, styl Kercz	IV w. p.n.e.	Attyka	?	?	<i>Tezeusz, byk maratoński oraz Medea (?), strona (A).</i>	State Hermitage Museum, St. Petersburg, nr inw. ST2012	LIMC Theseus 193; BAD 44064

3. Katalog zabytków archeologicznych przedstawionych w pracy.

C. Zabytki pochodzące z manufaktur znajdujących się na terenie Megale Hellas.

Lp.	Rodzaj naczynia	Technika	Data powstania	Miejsce powstania	Miejsce znalezienia	Autor	Tytuł	Obecne miejsce przechowywania	Źródła
1.	Hydria	Czerwonofigurowa	Ok. 420-400 r. p.n.e.	Lukania	?	Tzw. Malarz z Policoro	<i>Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (apoteoza Medei, strona (A).</i>	Museo Nazionale della Siritide, Policoro, nr inw. 35296	LCS tabl. 26-27, 33; LCS Suppl. I, 19; RFSIS, fot. 28; Scheffold SB V, 42-43; LIMC Aphrodite 1412; LIMC Jason 70; LIMC Kreousa II 24; LIMC Medeia 35
2.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa	Ok. 415 r. p.n.e.	Apulia	Ruvo	Tzw. Malarz Syzyfa	<i>Medea pomagająca Jazonowi w zdobyciu złotego runa, strona (A).</i>	Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium, nr inw. 3268	LIMC Antikleia 1, LIMC Aphrodite 1218, LIMC Argonautai 20; LIMC Autolykos I 1, LIMC Boreadai 20; LIMC Eros 769, LIMC Jason 37; LIMC Kentauroi et Kentaures

									(S) 195, LIMC Mousa, Mousai 20, LIMC Sisyphos I 1; RVAp I 16.51.
3.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa	Ok. 400 r. p.n.e.	Lukania	?	Artysta związany z tzw. Malarzem z Policoro	<i>Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (Apoteoza Medei), strona (A).</i>	Cleveland Museum of Art., Cleveland, nr inw. Leonard C. Hanna, Jr. Fund. 1991.1.	LIMC Agamemnon 14a, LIMC Erinyes 101, LIMC Hikesie 92; LIMC Iason 71; LIMC Medeia 36; Telephos 59
4.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa	Ok. 390 r. p.n.e.	Lukania	Apulia	Tzw. Malarz Dolona	<i>Medea przynosząca dary Kreuzie, strona (A).</i>	Musée du Louvre, Paryż, nr inw. CA 2193	LCS 100. 51; Kreousa II 1
5.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa	Ok. 380 r. p.n.e.	Apulia	?	?	<i>Medea, Tezeusz i Aigeus, strona (A).</i>	Schloss Fasangerie, Adolphseck, nr inw. 179	CVA Adolphseck, Schloss Fasangerie 2, s. 39-40, tabl. 80.1-2; RVAp I, 72.51; Shefold SB IV, s. 252.303; LIMC Aigeus 23; Theseus 168; BAD

										1003416.
6.	Hydria	Czerwonofigurowa	Ok. 380 - 360 p.n.e.	Lukania	?		Tzw. Malarz Brooklyn-Budapeszt (?)	<i>Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy, strona (A).</i>	Louvre, Paryż, nr inw. S 4042	LSC 112, 579; LIMC Boreadai 21; LIMC Jason 40
7.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa	Ok. 370 r. p.n.e.	Apulia	S. Agata de' Goti		Grupa tzw. Malarzy Eumenid	<i>Medea w obecności Jazona, Nike i byka, strona (A).</i>	Museo Nazionale Archeologico, Neapol, nr inw. S 1415 (H 2413)	APS, 23, tabl. 6. 25-26. LIMC Acheloos 269, LIMC Jason 16
8.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa	Ok. 360 r. p.n.e.	Apulia	?		?	<i>Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy, strona (A).</i>	Kolekcja prywatna, Turyn	RVAp I 133, 294, tabl. 43.3. LIMC Jason 38
9.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa	Ok. 350 r. p.n.e.	Apulia	Ruvo		blisko tzw. Malarza Likurga	<i>Medea usypiająca smoka lub węża z Kolchidy w towarzystwie Argonautów, strona (A).</i>	Ermitaż, St. Petersburg, Rosja, nr inw. B 1718; St 422	RVAp I 424.55; LIMC Achilleus 664; LIMC Amazones 374; LIMC Amphilochos 15; LIMC Antiochos I 16; LIMC Argonautai 21; LIMC Boreadai 23; LIMC Gigantes 61d; LIMC Hektor 92;

10.	Kalyx-krater	Czerwonofigurowa	Ok. 350 – 340 p.n.e.	Apulia	?		Tzw. Malarz Zaświatów (?).	<i>Medea towarzyszująca Jazonowi w przekazaniu złotego runa Peliasowi lub Ajetesowi, strona (A).</i>	Louvre, Paryż, nr inw. K 127	LMC Herakles 2796; LMC Hikesie 140; LMC Jason 39, LMC Nestor (vol. VII) 30, III. 6.d
11.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa	Ok. 340-335 r. p.n.e.	Apulia	?		Tzw. Malarz Dariusza	<i>m.in. Medea, Jazon i Boreadzi, strona (A).</i>	Unterwelt- Maler Antikensammlung, Staatliche Museen, nr inw. F 3258	RVAp II 539, 322, tabl. 203.3; LMC Aietes 13; LMC Hermes 898; LMC Jason 57; LMC Nike 302; LMC Pelias 9 RVAp II 533; LMC Artemis 1393, LMC Atalante 14, LMC Boreadai 24, LMC Dioskouroi 586p, LMC Geryoneus 18, LMC Herakles 2504, LMC Jason 12, LMC

											Meleagros 27, LIMC Pegasos (Pegasos, Bellerophon) 225.
12.	Amfora panatenajska	Czerwonofigurowa					Ruvo, Grobowiec Malarza Dariusza		Tzw. Malarz Dariusza	<i>Medea uciekająca na rydwanie Heliosa (Apoteoza Medei), strona (A)</i>	Museo Archeologico Nazionale, Neapol, nr inw. 81954
13.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa				Faliskia	?		?	<i>Medea uciekająca na rydwanie z martwymi synami, strona (A).</i>	Ermitage, St. Petersburg, nr inw. B 2083
14.	Amfora	Czerwonofigurowa				Kampania	Kume		Tzw. Malarz Ixiona	<i>Medea zabijająca jednego z synów, strona (A).</i>	Musée du Louvre, Paryż, nr inw. K 300
15.	Amfora	Czerwonofigurowa				Kampania	Nola		Tzw. Malrz BM F 223	<i>Medea zabijająca swoich synów, strona (A).</i>	Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Paryż, nr inw. 576
16.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa				Apulia	Ruvo		Tzw. Malarz Białego Sakkosu	<i>Medea, Jazon i bosus, strona (A).</i>	Museo Archeologico Nazionale, Neapol, nr inw. 52261 (H 3252)
											RVAp II 977, 200, tabl. 382 (fot. 5-6); LIMC Acheloos

								269, LIMC Artemis 1334, LIMC Eros 909a, LIMC Eros 920, LIMC Hyakinthos 12, LIMC Jason 17, LIMC Monstra (Suppl. 2009) 57, LIMC Nereides 350, LIMC Pegasos (Pegasos, Bellerophon) 83
17.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa	Ok. 330-310 r. p.n.e.	Apulia	Kanossa	Tzw. Malarz Podziemi	<i>Medea w Koryncie, strona (A).</i>	Staatliche Antikensammlungen, Monachium, nr inw. 3296
18.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa	Ok. 320 – 310 r. p.n.e.	Apulizujący	Paestum	?	<i>Medea usypiająca węźa z Kolchidy, Jazon zdobywający złote runo, strona (A).</i>	RVP 344- 345, 630 tabl. 224c; Trendall, <i>Peaslan Pottery</i> , s. 96- 98, fot. 62;

Tabela 4. Zabytki malarstwa wazowego, których sceny z Medeą nawiązują do innej tradycji.

Lp.	Rodzaj naczynia	Technika	Data powstania	Miejsce powstania	Miejsce znalezienia	Autor	Tytuł	Obecne miejsce przechowywania	Źródła
1.	Krater dzwonowaty	Czerwonofigurowa	Ok. 460-450 r. p.n.e.	Attyka	?	?	<i>Medea prowadząca satyrę w stronę kotła, strona (A).</i>	Museo Archeologico Nazionale, Ancona, nr inw. 3198 (105)	LIMC Mainades 92; BAD 7241
2.	Hydria	Czerwonofigurowa	Ok. 420-410 r. p.n.e.	Attyka	?	Tzw. Malarz Meidiasa	<i>m.in. Medea w ogrodzie Hesperyd, strona (A)</i>	British Museum, Londyn, nr inw. 1772.3-20.30 (E 224)	Addenda ² 361; ARV 1313.5, 1690; AV 459.1; CVA London British Museum 6, III.I.C.6, tabl. 366,367, fot. 91.1A-D, 92.1A-B; Paralipomena 477; LIMC Akamas et Demophon 26, LIMC Antiochos 4, LIMC Argonautai 23, LIMC Arniope 1, LIMC Chrysis II 1, LIMC Chrysogeneia 1ad, LIMC Elera II 1, LIMC Herakles 2717, LIMC Hesperides 26, LIMC Hippothoon 19,

													LIMC Hygieia 1, LIMC Iolaos 38, LIMC Klymenos 1, LIMC Klytios 14, LIMC Medeia 70, LIMC Oineus II (S) 3, LIMC Philoktetes 2; BAD 220497.
3.	Kalyx - Krater	Czerwonofigurowa	Ok. 350-340 r. p.n.e.	Sycylia	?				Tzw. Malarz z Syrakuz	<i>Medea i Jazon - wstęp do sztuki Eurypidesa Medea, strona (B)</i>	Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea, Lipari (Messyna)	http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/museolipari/galleria.asp?id=102&sez=5 (dostęp 7.4.2017)	
4.	Krater wolutowy	Czerwonofigurowa	Ok. 340 - 330 r. p.n.e.	Apulia	?				Tzw. Malarz Dariusza	<i>Medea w Eleusis, strona (A)</i>	University Art Museum, Princeton, nr inw. y1983-13	RVAp Suppl. 1, 78, 41, 12, 1-2; LIMC Demeter 468, LIMC Eros 874b, LIMC Herakleidai 9, LIMC Herakles 1409, LIMC Iris I 153, LIMC Medeia 68, LIMC Persephone (S) 342	

Bibliografia

Źródła literackie

- Acusilaus** = Acusilaus, C. Müller (ed.), FHG I, Paris 1841, s. 100-103.
- Aeschylus** = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, A. Nauck (ed.), Leipzig 1889, s. 3-128.
Aeschylus, Loeb Classical Library, E. Capps, T.E. Page, W.H.D. Rouse (ed.), London-New York 1926.
- Alcman** = Alcman, T. Bergk (ed.), PLG III, Leipzig 1882, s. 14.
- Antiphanes** = Antiphanes, T. Kock (ed.), CAF II, Leipzig 1880, s. 12-135.
- Antipho** = Antipho Tragicus, A. Nauck (ed.), TGF, Leipzig 1889, s. 792-793.
- Antimachus** = Antimachus, *Fragmenta Elegiaca*, G. Kinkel (ed.), EGF, Leipzig 1877, s. 273.
- Apollodorus** = Apollodori Atheniensis *Bibliothecae*, C. Müller (ed.), FHG I, Paris 1841, s. 104-179.
- Apollonius Rhodius** = *Argonautica*, ed. H. Fränkel (ed.), *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford 1967.
- Apuleius** = Apuleius. *The Golden Ass, being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, S. Gaselee (ed.), London 1915.
- Aristophanes** = *Ranae: the 'Frogs' of Aristophanes*, F.A. Paley (ed.), Cambridge 1877.
- Aristoteles** = *Aristotelis Opera*, O. Gigon (ed.), Berlin 1960.
- Athenaeus** = Athenaeus, *The Deipnosophists*, Ch. Burton Gulick (trans.), London 1927.
- Callimach** = *Callimachea*, vol 1-2, O. Schneider (ed.), Leipzig 1870-1873.
- Cantcharus** = Cantharus, T. Kock (ed.), CAF I, s. 764-766.
- Cicero** = Marcus Tullius Cicero,
- Clemens Alexandrinus** = Clemens Alexandrinus, O. Stählin (ed.), Leipzig 1905-1909.
- Cleon Sic.** = Cleon Siculus, T. Bergk (ed.), PLG II, s. 363.
- Dicaeogenes** = Dicaeogenes, A. Nauck (ed.), TGF, Leipzig 1889, s. 775.
- Dinolochus** = Dinolochus, G. Kaibel (ed.), CGF, s. 149-151.
- Diodorus Siculus** = Diodorus Siculus, I. Bekker, L. Dindorf, F. Vogel, C. Th. Fischer, (ed.), Leipzig 1888-1906.
- Diogenes Atheniensis** = Diogenes Atheniensis, A. Nauck (ed.), TGF, Leipzig 1889, s. 776.
- Diogenes Laertius** = Diogenes Laertius, *De Vita et moribus philosophorum*, R.D. Hicks (ed.), London-Cambridge 1925.
- Dionysius Mytilaeneus** = Dionysios Mitylaeneus, C. Müller (ed.), FHG II, Paris 1841, s. 7-9.
- Diphilus** = Diphilus, T. Kock (ed.), CAF II, Leipzig 1880, s. 541-580.

Dracontius = *Draconti Carmina Minora*, F. De Duhn (ed.), Leipzig 1873.

Epicharmus = Epicharmus, G. Kaibel, CGF, s. 88-135.

Epicorum Graecorum Fragmenta = *Korinthiaka, Nostoi, Naupaktia*, G. Kinkel (ed.), Leipzig 1877.

Erotianus = *Vocum Hippocraticarum collectio cum fragmentis*, E. Nachmanson (ed.), Göteborg 1918.

Etymologicum Magnum = *Etymologicum Magnum*, T. Gaisford (ed.), Oxford 1848.

Eubulos = Eubulos, T. Kock (ed.), CAF II, Leipzig 1880, s. 164-215.

Euripides = *Euripidis Fabulae*, G.G.A. Murray (ed.), t. 1-3, Oxford 1902-1909.

Euripides, A. Nauck (ed.), TGF, Leipzig 1889, s. 362-716.

Eurypides, *Tragedie*, t. 1-3, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1995.

Hecataeus = Hecataeus, C. Müller (ed.), FHG I, Paris 1841, s.1-31.

Hellanicus = Hellanicus, C. Müller (ed.), FHG I, Paris 1841, s. 45-69.

Hermesianax = Hermesianax, J.U. Powell (ed.), Oxford 1925, s. 96.

Herodotus = Herodotus, *Historiae*, H. Stein (ed.), Berlin 1869-1871.

Herodot, *Dzieje*, tłum. S. Hammer, Warszawa 2015.

Herodorus = Herodorus, C. Müller (ed.), FHG II, Paris 1841, s. 27-41.

Hesiod = Hesiod, *Theogony*, M.L. West, Oxford 1966.

Hesiod, *Works and Days*, M.L. West, Oxford 1978.

Hesiod, *Theogony and Works and Days*, M.L. West, Oxford 1988.

Hesiodi Scutum, C.F. Russo (ed.), Firenze 1950.

Hippys = Hippys, C. Müller (ed.), FHG II, Paris 1841, s. 12-15.

Homer = *Homeri Opera*, T.W. Allen, t. 1-5, Oxford 1912.

Homer, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1998.

Homer, *Iliada*, tłum. Augustyn Szmurło, Warszawa 2000.

Hyginus = Hyginus, *Fabulae*, H.J. Rose (ed.), Leiden 1934.

Ibycus = Ibycus, T. Bergk (ed.), PLG III, s. 235.

Macrobius = Macrobius, *Saturnalia*, F. Eyssenhardt (ed.), Leipzig 1893.

Melanthius = Melanthius, A. Nauck (ed.), TGF, Leipzig 1889, s. 760-761.

Mimnermus = Mimnermus, T. Bergk (ed.), PLG II, s. 25.

Myrsilus = Myrsilus, C. Müller (ed.), FHG IV, Paris 1841, s. 455.

Neophron = Neophron, A. Nauck (ed.), TGF, Leipzig 1889, s.729-732.

Orphica = *Orphica*, E. Abel (ed.), Leipzig-Prague 1885.

Ovidius = Ovidius, *Methamorphoses*, B. More (ed.), Boston 1922.

Simonides = Symonides, T. Bergk (ed.), PLG, Leipzig 1882.

Palaephatus = Palaephatus, N. Festa (ed.), *Mythographi Graeci*, vol. III, Leipzig 1902, s.1-99.

Pausanias = Pausanias, Περούγησις τῆς Ἑλλάδος, H. Hitzig, H. Bluemner (ed.), Leipzig 1896-1910.

Pauzaniasz, *Wędrówka po Helladzie. W świątyni i w micie*, tłum. J. Niemirska Pliszczyńska, Wrocław 1973.

Pherecrates = Pherecrates, T. Kock, CAF I, Leipzig 1880-1901, s. 145.

Pherecydes = Pherecydes, C. Müller (ed.), FHG I, Paris 1841, s. 70-99.

Philostratus = Philostratus, C.L. Kayser (ed.), Leipzig 1870-1871.

Philostratus Junior = *Philostratus Imagines, Callistratus Description*, T.E. Page, E. Capps, W.H.D. Rouse (ed.), London 1931.

Phrynichus = Phrynichus, *Praeparatio Sophistica*, I. de Borries (ed.), Leipzig 1911.

Pindar = Pindar, O. Schroeder (ed.), Leipzig 1900.

Pindar, *Ody zwycięskie. Olimpijskie, Pytyjskie, Nemejskie, Istmijskie*, tłum. M. Brożek, Kraków 1987.

Plato = Plato, *Opera*, J. Burnet (ed.), t. 1-5, Oxford 1900-1907.

Plautus = *The ancient editions of Plautus*, Oxford 1904, W. M. Lindsay (ed.), Oxford 1904.

Plutarchus = Plutarch, *Consolatio ad Apollonium (in Moralia)*, G.N. Bernardakis (ed.), Leipzig 1888.

Plutarch, *Plutarch's Morals*. W.W. Goodwin, PH.D. Boston (ed.) Cambridge 1874.

Pollux = Pollux, W. Dindorf (ed.), Leipzig 1824.

Rhinton = Rhinton, G. Kaibel (ed.), CGF, Berlin 1889, s. 183-189.

schol. in A.R. = *scholia vetera in Apollonii Rhodii Argonautica*, R.F.P. Brunck (ed.), Leipzig 1813.

scholia in Aristophanis Equites = *Scholia Graeca in Aristophanem*, F. Dübner (ed.), Paris 1841.

scholia in Euripidem = *Scholia in Euripidem*, E. Schwartz (ed.), vol. 2, Berlin 1966.

schol. in Pind. Ol. = *scholia vetera in Pindari carmina (scholia in Olympionicas)*, A.B. Drachmann (ed.), vol. 1, Leipzig 1903.

schol. in Pl. = *Scholia, Platonis Dialogi, vol. vi*, C.F. Hermann (ed.), Leipzig 1892.

schol. in Il. = *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, H. Erbse (ed.), Berlin 1969.

Simonides = Simonides, T. Bergk (ed.), PLG III, s. 382.

Sophocles = Sophocles, A. Nauck (ed.), TGF, Leipzig 1889, s. 131-360.

Fragmenta, A. C. Pearson (ed.), Cambridge 1917.

Stobaeus = *Iohannis Stobaei Florilegium*, vol. I-IV, A. Meineke (ed.), Leipzig 1856.

Strabo = Strabo, *Geographia*, H.I. Jones (ed.), London-Cambridge 1917-1932.

Suidas = Suidas, *Lexicon*, G. Bernhardt, Halle 1853.

Valerius Flaccus = *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libri Octo*, O. Kramer (ed.), Leipzig 1913.

Varro = Varro, *Res Rusticae*, G. Goetz (ed.), Leipzig 1912.

Vergilius = Vergilius, *Bucolica und Georgica*, T. Ladewig, C. Shaper (ed.), Berlin 1882.

Słowniki i encyklopedie

Boardman 1981 = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 1-7, J. Boardman (ed.), Zurich - Munich 1981.

Boyce, Butler 2014 = *Dictionary of Furniture. Third Edition*, Ch. Boyce, T. Butler (ed.), New York 2014.

Chantraine 1968-1980 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-1980.

Lesky 1931 = A. Lesky, RE 15 (1931).

Smith 1880 = *A dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, vol. 1, W. Smith (ed.), London 1880.

Smith, Wayte, Marindin 1890 = *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, vol. 1, W. Smith, W. Wayte, G.E. Marindin (ed.), London 1890.

Stone 1999 = *A Glossary of the Construction, Decoration, and Use of Arms and Armor*, G.C. Stone, New York 1999.

Opracowania

Ahl 1986 = F. Ahl, *Introduction*, [w:] Seneka, *Medea*, New York 1986.

Albis 1996 = R.V. Albis, *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, London 1996.

Amyx 1988 = D.A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkley-London 1988.

Andreassi 1996 = G. Andreassi, *Jatta di Ruvo. La Famiglia, la Collezione, il Museo Nazionale*, Bari 1996.

Aravantinos 2010 = V. Aravantinos, *The Archaeological Museum of Thebes*, Athens 2010.

Aurigemma 1960 = S. Aurigemma, *La necropoli di Spina in Valle Trebba*, Roma 1960.

Avramidou 2011 = A. Avramidou, *The Codrus Painter: Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles*, Medison 2011.

Banti 1973 = L. Banti, *Etruscan Cities and Their Culture*, California 1973.

- Barchard 2006** = D. Barchard, *The Fearless and Self-Reliant Servant: The Life and Career of Sir Alfred Biliotti (1833-1895)*, SMEA 48 (2006) s. 5-53.
- Barron, Easterling 1985** = J.P. Barron, P.E. Easterling, *Early Greek Elegy: Callinus, Tyrtaeus, Mimnermus*, [w:] *The Cambridge History of Classical literature. Vol. 1: Greek literature*, P.E. Easterling, B.M.W. Knox (ed.), London 1985, s. 128-136.
- Beazley 1927** = J.D. Beazley, *Some Inscription on Vase*, AJA 31 (1927), s. 345-353.
- Beazley, Payne 1929** = J.D. Beazley, H.G.G. Payne, *Attic Black-figured Fragments from Naucratis*, JHS 49 (1929), s. 253-272.
- Beazley 1938** = J.D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, London 1938.
- Beazley 1951** = J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-figure*, Berkley 1951.
- Bellelli 2002-2003** = V. Bellelli, *Gli Argonauti all' imbarco*, [w:] *Annali di archeologia e storia antica vol 9-10*, Napoli 2002-2003, s. 79-94.
- Bendall 2007** = L.M. Bendall, *Economics of Religion in the Mycenaean World: Resources Dedicated to Religion in the Mycenaean Palace Economy*, Oxford 2007.
- Benndorf 1888** = O. Benndorf, *Wiener Vorlegeblätter für archaologische Übungen*, Vienna 1888.
- Bérard 1974** = C. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Roma 1974.
- Bernard 2013** = M.A. Bernard, *Francesco Depoletti (1779-1854), un homme de réseaux entre collectionnisme et restauration*, [w:] M. Denoyelle, B. Bourgeois (ed.), *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles. Actes du colloque 30 mai et 1er juin 2011*, Paris 2013, s. 203-220.
- Bernhrad 1975** = M.L. Bernhrad, *Sztuka grecka. Sztuka V w. p.n.e.*, Warszawa 1975.
- Biaggio 2004** = M. Biaggio, *I gesti della seduzione: tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma 2004.
- Birchall, Corbett 1974** = A. Birchall, P. Corbett, *Greek Gods and Heroes*, London 1974.
- Blakeway 1935** = A. Blakeway, *Demaratus: A Study in Some Aspects of the Earliest Hellenisation of Latium and Etruria*, JRS 25 (1935), s. 129-149.
- Blatt, Blatt 2014** = S.J. Blatt, E. Blatt, *Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation*, London 2014.
- Bloesch 1951** = H. Bloesch, *Stout and Slender in the Late Archaic Period*, JHS 71 (1951), s. 29-39.
- Boardman 1964** = J. Boardmann, *Greek Art*, London 1964.
- Boardman 1974** = J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, New York 1974.
- Boardman 1975** = J. Boardman, *Athenian Red-figure Vases. The Archaic Period*, London 1975.
- Boardman 1998** = J. Boardmann, *Early Greek Vase Painting: 11th-6th Centuries BC*, London 1998.

- Boardman 2015** = J. Boardman, *The Greek in Asia*, London 2015.
- Boedeker 1997** = D. Boedeker, *Becoming Medea. Assimilation in Euripides*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 127-148.
- Boedeker, Sider 2001** = D. Boedeker, D. Sider (ed.), *The new Simonides: contexts of praise and desire*, New York 2001.
- Boitani 2001** = F. Boitani, *La tomba principesca n. 5 di Monte Michele*, [w:] *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, catalogo della mostra, A.M. Sgubini Moretti (a cura di), Roma 2001, s. 113-118.
- Bolton 1935** = S. Bolton, *The Evolution of the Tripod-Lebes*, BSA 35 (1935), s. 74-100.
- Bonamici 1974** = M. Bonamici, *I bucceri con figurazioni graffite*, Florence 1974.
- Bonfante 2003** = L. Bonfante, *Etruscan Dress*, Baltimore 2003.
- Bonfante, Bonfante 2003** = G. Bonfante, L. Bonfante, *The Etruscan Language: An Introduction*, Manchester 2003.
- Borg 2010** = B. Borg, *Epigrams in archaic art: the 'Chest of Kypselos*, [w:] *Archaic and Classical Greek Epigram*, M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic (ed.), Cambridge 2010, s. 81-99.
- Bosanquet 1899** = R.C. Bosanquet, *Some Early Funeral Lekythoi*, JHS 19 (1899), s. 169-184.
- Bothmer von 1972** = D. von Bothmer, *Greek Vase Painting: An Introduction*, [w:] *MMA Bulletin* 31, New York 1972, s. 3-9.
- Bothmer von 1982** = D. von Bothmer, *Notes on Makron*, [w:] *The Eye of Greece, Studies in the Art of Athens*, D. Kurtz, B. Sparkes (ed.), Cambridge 1982, s. 29-52.
- Bothmer von 1983** = D. von Bothmer, *The Vases of Nelson Bunker Hunt*, [w:] *The Wealth of the Ancient World the Nelson Bunker Hunt and William Herbert Hunt collections*, J.F. Tompkins (ed.), Fort Worth 1983, (katalog wystawy w Kimbell Art Museum), s. 37-44.
- Bothmer von, Wittmann 1994** = D. von Bothmer, O. Wittmann, *Greek Vases: Molly and Walter Bareiss Collection*, Malibu 1994.
- Bracke 2009** = E. Bracke, *Of Metis and Magic. The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*, dysertacja dostępna w zbiorach National University of Ireland, Maynooth 2009.
- Braswell 1988** = B.K. Braswell, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin-New York 1988.
- Bremmer 1990** = J. Bremmer, *Interpretations of Greek Mythology*, London 1990.
- Bremmer 1994** = J. Bremmer, *Greek Religion*, Oxford 1994.
- Brendel 1934** = O. Brendel, *Die Schafzucht im alten Griechenland*, Berlin 1934.

- Brinkmann 2013** = V. Brinkmann (ed.), *Zurück zur Klassik, ein neuer Blick auf das alte Griechenland, eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 8. Februar bis 26. Mai 2013*, Munich 2013.
- Brodersen 2002** = K. Brodersen, *Die Wahrheit über die griechischen Mythen: Palaiphatos' Unglaubliche Geschichten*, Stuttgart 2002.
- Brommer 1982** = F. Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982.
- Brongniart, Riocreux 1845** = A. Brongniart, D.D. Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris 1845.
- Brucoli 2003** = R. Brucoli, *Aqua Aria Terra Fuoco. Dalle terrecotte alla porcellana: viaggio nell'arte ceramica fra Ruvo di Puglia, Terlizzi e Corato*, Ruvo 2003.
- Buchner 1966** = G. Buchner, *Pithekoussai: Oldest Greek Colony in the West*, Expedition 8 (1966), s. 4-12.
- Budzowska 2004** = M. Budzowska, *Medea w tradycji przedeurypiidejskiej*, *Collectanea Philologica* 8 (2004), s. 72-80.
- Bulloch 1985** = A. Bulloch, *Hellenistic Poetry*, [w:] P. Easterling, B. Knox, *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, Cambridge 1985, s. 541-621.
- Buranelli 1995** = F. Buranelli, *Gli Scavi di Vulci (1828-1854) di Luciano ed Alexandrine Bonaparte Principi di Canino*, [w:] Luciano Bonaparte. *Le sue collezioni d'arte. Le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, M. Natoli (ed.), Rome 1995, s. 81-218.
- Burgess 2009** = J.S. Burgess, *The Death and Afterlife of Achilles*, Baltimore 2009.
- Burkert 1966** = W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, GRBS 7 (1966), s. 81-121.
- Burn, Glynn 1982** = L. Burn, R. Glynn, *Beazley Addenda, Additional References to ABV, ARV & Paralipomena*, Oxford 1982.
- Burrows, Ure 1908** = R.M. Burrows, P.N. Ure, *Excavation at Rithsona in Beotia*, BSA 14 (1908), s. 226-318.
- Burton 1962** = R.W.B. Burton, *Pindar's Pythian Odes: Essays in Interpretation*, Oxford 1962.
- Buttmann, Fishlake 1936** = Ph.C. Buttmann, J.R. Fishlake (ed.), *Lexilogus: or, a Critical Examination of the meaning and etymology of numerous Greek words and passages, intended principally for Homer and Hesiod*, London 1836.
- Callaway 1950** = J.S. Callaway, *Sybaris*, Baltimore 1950.
- Camp 1971** = J.M. Camp, *Greek Inscription: Tragedies Presented at the Lenaia 364/363 BC*, *Hesperia* 40 (1971), s. 302-307.
- Campbell 1991** = D.A. Campbell, *Greek Lyric III*, Loeb Classical Library 1991.

Canciani, Hase von 1979 = F. Canciani, F.W. von Hase, *La Tomba Bernardini di Palestrina, Latium Vetus 2. Consiglio Nazionale delle Ricerche, Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-italica*, Rome 1979, s. 15-35.

Capps, Page, Rouse 1921 = E. Capps, T.E. Page, W.H.D. Rouse (ed.), *Callimachus, Lycophron, Aratus*, London 1921.

Carpenter, Mannack, Mendonca 1989 = T.H. Carpenter, T. Mannack and M. Mendonca. *Beazley Addenda*, 2nd ed., Oxford 1989.

Carpenter 1991 = Th.H. Carpenter, *Art And Myth in Ancient Greece*, London 1991.

Carpenter 2003 = Th. Carpenter, *The Native Market for Red-figure Vases in Apulia*, MAAR 48 (2003), s. 1-24.

Carpenter 2007 = Th.H. Carpenter, *Greek Religion and Art*, [w:] D. Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford 2007, s. 398-420.

Carpino 2003 = A.A. Carpino, *Discs of Splendor: The Relief Mirrors of the Etruscans*, London 2003.

Cartailhac 1877 = M.É. Cartailhac, *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, Paris 1877.

Caskey, Beazley 1931 = L.D. Caskey, J.D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, vol. I*, Oxford 1931.

Causey-Frel 1980 = F. Causey-Frel, *Introduction*, [w:] *Stamnoi: An Exhibition at the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1980.

Cerchiai 1995 = L. Cerchiai, *Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti*, AION ArchStAnt 2 (1995), s. 215-217.

Cerchiai 2002 = L. Cerchiai, *Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i pericoli del mare*, Ostraka 11 (2002), s. 29-36.

Cerchiai, Janelli, Longo 2004 = L. Cerchiai, L. Jannelli, F. Longo (ed.), *The Greek Cities of Magna Graecia and Sicily*, Los Angeles 2004.

Chadwick 1976 = J. Chadwick, *The Mycenaean World*, Cambridge 1976.

Choi 2013 = M. Choi, *Revision of Euripides' Tragedies by Contemporary Women Playwrights*, dysertacja w zbiorach The Ohio State University, Ohio 2013.

Clark, Elston, Hart 2002 = A.J. Clark, M. Elston, M.L. Hart, *Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, Los Angeles 2002.

Coen 1992 = A. Coen, *Un gruppo vulcente di vasi in 'white-on-red'*, Prospettiva 68 (1992), s. 45-53.

- Cohen 1991** = B. Cohen, *The Literate Potter: A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases*, Metropolitan Museum Journal 26 (1991), s. 49-95.
- Cohen 1995** = B. Cohen, *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford-New York 1995.
- Colavito 2014** = J. Colavito, *Jason and the Argonauts through the Ages*, North Carolina 2014.
- Coldstream 1968** = J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, London 1968.
- Colonna, Pallottino, Vlad Borrelli, Garbini 1964** = G. Colonna, M. Pallottino, L. Vlad Borrelli, G. Garbini, *Scavi nel santuario etrusco di Pyrgi. Relazione preliminare della settima campagna 1964, e scoperta di tre lamine d'oro inscritte in etrusco e in punico*, ArchClass 16 (1964), s. 49-117.
- Colonna 1968** = G. Colonna, *Caere*, [w:] *Rivista di Epigrafi e Etrusca*, SE 36 (1968), s. 265-271.
- Collona 1989** = G. Collona, *Riflessi dell'epos greco nell'arte degli Etruschi*, [w:] *L'epos greco in Occidente, Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1979)*, Taranto 1989, s. 303-320.
- Conze 1884** = A. Conze, *Das Berliner Medeaerelief*, Historische und Philologische Aufsätze (1884), s. 97-104.
- Conze 1891** = A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke mit 1266 Abbildungen im Text, herausgegeben von der Generalverwaltung*, Berlin 1891.
- Cook 1972** = R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1972.
- Cotterill 1913** = H.B. Cotterill, *Ancient Greece*, New York 1913.
- Couat 1882** = A. Couat, *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées (324-222 av. J.C.)*, Paris 1882.
- Cleland, Davies, Llewellyn-Jones 2007** = L. Cleland, G. Davies, L. Llewellyn-Jones (ed.), *Greek and Roman Dress from A to Z*, London 2007.
- Cristofani 1969** = M. Cristofani, *Le tombe da Monte Michele nel Museo archeologico di Firenze*, Firenze 1969.
- Cunningham 1954** = M.P. Cunningham, *Medea ἀπόμνησιν*, CPhil. 44 (1954), s. 151-160.
- Czerwińska 2013** = J. Czerwińska, *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa. Tragedia i Tragikomedie*, Łódź 2013.
- D'Agostino, Cerchiai 1999** = B. D'Agostino, L. Cerchiai, *Il Mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi e Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- Danek 1998** = G. Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Vienna 1998.
- Danek 2015** = G. Danek, *Nostoi*, [w:] *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*, M. Fantuzzi, Ch. Tsagalis (ed.), Cambridge 2015, s. 355-379.

Deer, Howie, Zussman 1992 = W.A. Deer, R.A. Howie, J. Zussman, *An introduction to the rock-forming minerals*, Harlow 1992.

Defosse 1975 = P. Defosse, *À propos du bucchero étrusque*, *Latomus* 34 (1975), s. 1073-1078.

Del Chiaro 1966 = M. Del Chiaro, *Etruscan Bucchero Pottery*, *Archaeology* 19 (1966), s. 98-103

Denoyelle 2002 = M. Denoyelle, *Some Little Vases by Creusa and Dolon Painters*, [w:] *Essays in Honor of Dietrich Von Bothmer*, A.J. Clark, J. Gaunt (ed.), Amsterdam 2002, s. 107-112.

Denoyelle, Iozzo 2009 = M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle*. J.-C. Manuelli, *Art et d'Archéologie antiques*, Paris 2009.

Dennis 1948 = G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, vol. 1, London 1848.

De Puma 2013 = R.D. De Puma, *The Meaning of Bucchero*, [w:] *The Etruscan World*, J.M. Turfa (ed.), New York 2013, s. 974-992.

De Ridder 1901 = A. De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, Paris 1901.

Deschodt 2011 = G. Deschodt, *Images et mariage, une question de méthode: le geste d'anakalypsis*, *Cahiers Mondes Ancien* 2 (2011), s. 1-15.

Détienne 1979 = M. Détienne, *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, [w:] *La cuisine du sacrifice en pays grec*, M. Détienne, J.P. Vernant (ed.), Paris 1979, s. 7-24.

Diakonoff, Kashkai 1981 = I.M. Diakonoff, S.M. Kashkai, *Répertoire géographique des textes cunéiformes 9: Geographical Names According to Urartian Texts*, Wiesbaden 1981.

d'Henry 1974 = G. d'Henry, *Montesarchio (Benevento)*, *SE 42* (1974) *Scavi e Scoperte*, s. 507-509.

d'Henry 2005 = G. d'Henry, *Cratere a calice attico a figure rosse, proveniente dalla tomba M/1006 di Montesarchio*, [w:] M. Sapelli Ragni (ed.), *Studi di Archeologia in memoria di Liliana Mercado*, Turin 2005, s. 78-87.

Dickie 2004 = M. Dickie, *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London 2004.

Dik 1981 = R. Dik, *Un'anfora orientalizzante etrusca nel museo Allard Pierson*, *BaBesch* 56 (1981), s. 45-65.

Doggle 1984 = J. Doggle, *Euripidis fabulae*, vol. 1, Oxford 1984.

Doronzio 2013 = A. Doronzio, *Zu den Anfängen der Apotheose des Herakles*, [w:] *Indo-European Linguistics and Classical Philology. Proceedings of the 17th Conference in Memory of Professor Joseph M. Tronsky*, June 24-26 2013. St. Petersburg, N.N. Kazansky (ed.), Nauka 2013, s. 259-271.

- Dubois-Maisonneuve 1817** = M. Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases antiques d'argile peints, vulgairement appelés Etrusques: accompagnée d'une collection des plus belles formes, ornées de leurs peintures; suivie de planches la plupart inédites pour servir de supplément aux différentes recueils de ces monuments*, Paris 1817.
- Dugas 1944** = Ch. Dugas, *Le premier crime de Médée*, REA 59, (1944), s. 5-11.
- Dunabin 1948a** = T.J. Dunabin, *The Early history of Corinth*, JHS 68 (1948), s. 59-68.
- Dunabin 1948b** = T.J. Dunabin, *The Western Greeks: The History of Sicily and South Italy from the Foundation of the Greek Colonies to 480 B.C.*, Oxford 1948.
- Durand 1979a** = J.L. Durand, *Bêtes grecques*, [w:] *La cuisine du sacrifice en pays grec*, M. Détienné, J.P. Vernant (ed.), Paris 1979, s. 133-166
- Durand 1979b** = J.L. Durand, *Du rituel comme instrumental*, [w:] *La cuisine du sacrifice en pays grec*, M. Détienné, J.P. Vernant (ed.), Paris 1979, s. 167-181.
- Dworniak 2016** = J. Dworniak, *Wpływ tragedii Eurypidesa na malarstwo wazowe w IV w. p.n.e.*, [w:] *Innowacje w kulturze na przestrzeni dziejów*, J. Kołat, A. Świerczek, S. Wyszogrodzka (ed.), Kraków 2016.
- Eisenberg 2010** = J. Eisenberg, *One Thousand Years of Ancient Greek Vases II*, New York 2010.
- Eisenberg 2011** = J. Eisenberg, *Art of the Ancient World*, New York 2011.
- Emery Birchler 1999** = P. Birchler Emery, *Old-Age Iconography in Archaic Greek Art*, *Mediterranean Archaeology* 12 (1999), s. 17-28.
- Ephron 1961** = H.D. Ephron, *The Jeson Tablet of Enkomi*, HSCP 65 (1961), s. 39-107.
- Evelyn-White 1920** = H.G. Evelyn-White (transl.), *Introduction*, [w:] *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica*, London 1920.
- Fairbanks 1907** = A. Fairbanks, *Athenian Lekythoi: with Outline Drawing in Glaze Varnish on a White Ground*, New York 1907.
- Farnell 2010** = L. Farnell, *Cults of the Greek States*, vol. 1, Cambridge 2010.
- Felton 2007** = D. Felton, *The Dead*, [w:] *A Companion to Greek Religion*, D. Ogden (ed.), London 2007, s. 86-99.
- Finglass 2015** = P.J. Finglass, A. Kelly (ed.), *Stesichorus in Context*, Cambridge 2015.
- Finsler 1924** = G. Finsler, *Homer*, Leipzig-Berlin 1924.
- Flach 1884** = H. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik II*, Tuebingue 1884.
- Fox 2008** = R.L. Fox, *Travelling Heroes in the Epic Age of Homer*, London 2008.
- Fox 2009** = R.L. Fox, *Travelling Heroes. Greeks and their Myths in the Epic Age of Homer*, London 2009.

- Frank 1990** = S. Frank, *Attische Kelchkratere: Eine Untersuchung zum Zusammenspiel von Gefäßform und Bemalung*, Frankfurt am Main 1990.
- Frazer 1921** = J.G. Frazer (ed.), *Introduction*, [w:] *Apollodorus. The Library*, London 1921.
- Friedländer 1914** = P. Friedländer, *Kritische Untersuchungen zur Geschichte der Heldensage*, Rh. Mus. 69 (1914), s. 299-341.
- Fritz von 1962** = K. von Fritz, *Antike und moderne Tragödie: Neun Abhandlungen*, Berlin 1962.
- Galasso 2013** = S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.*, [w:] *La Rivista di Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale vol.107*, M. Centanni (ed.), Venezia 2013, s. 47-78.
- Gantz 1996** = T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1996.
- Gentili, Perusino 2000** = B. Gentili, F. Perusino (ed.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venice 2000.
- Gerhard, Panofka 1828** = E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, vol. 1, Stuttgart 1828.
- Gerhard 1831** = E. Gerhard, *Rapporto intorno i vasi Volcenti*, Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica 3 (1831), s. 5-218.
- Gerhard 1840** = *Auserlesene griechische Vasenbilder: hauptsächlich etruskischen Fundorts*, Berlin 1840.
- Gerhard 1844** = E. Gerhard, *Unteritalische Vasenbilder*, AZ 2 (1844), s. 228-236.
- Gerhard 1846** = E. Gerhard, *Griechische Vasenbilder*, AZ 4 (1846), s. 370-371.
- Giannini 1979** = P. Giannini, *Intepretazione della Pitica 4 di Pindaro*, Quaderni Urbinati 31 (1979), s. 35-63.
- Giannini 2000** = P. Giannini, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, [w:] *Medea nella letteratura e nell' arte*, di B. Gentili, F. Perusino (ed.), Marsilio 2000, s. 13-27.
- Gildersleeve, Mahoney 1885** = B.L. Gildersleeve, A. Mahoney (ed.), *Pindar: The Olympian and Pythian Odes*, New York 1885.
- Giuliani 2003** = L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich 2003.
- Gohary 2010** = L. Gohary, *Interrugnum, le partage du corps souverain et la naissance de la Res Publica*, dysertacja w zbiorach biblioteki université Paris-Sorbone, Paris 2010.
- Gordon 1958** = D.H. Gordon, *Scimitars, Sabres and Falchions*, Man 58 (1958), s. 22-27.
- Gordon 1999** = R. Gordon, *Imagining Greek and Roman Magic*, [w:] *Witchcraft and Magic in Europe*, V. Flint, R. Gordon, G. Luck, D. Ogden (ed.), London 1999, s. 159-275.

- Gorzelný 2014** = D. Gorzelný, *An Unwelcome Aspect of Life: the depiction of Old Age in Greek Vase Painting*, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 24 (2014), s. 153-177.
- Gourevitch 1972** = D. Gourevitch, *Les représentations des soins donnés à Philoctète*, *Clio Medica* 7 (1972), s. 1-12.
- Götze 1938** = H. Götze, *Die attischen Dreifigurenreliefs*, *RM* 53 (1938), s. 189-280.
- Grabow 1998** = E. Grabow, *Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst*, Munster 1998.
- Graef, Langlotz, Wolters, Zahn, Hartwig 1925** = B. Graef, E. Langlotz, P. Wolters, R. Zahn, P. Hartwig (ed.), *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, vol I*, Berlin 1925.
- Graf 1997** = F. Graf, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-known Myth*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 21-43.
- Gran-Aymerich 1993** = J. Gran-Aymerich, *Produzione artigianale ed esportazione nel mondo antico. Il bucchero etrusco*, M. Bonghi Jovino (ed.), Milano 1990, s. 19-41.
- Gran-Aymerich 1995** = J. Gran-Aymerich, *Le bucchero et les vases métalliques*, *REA* 97 (1995), s. 45-76.
- Green 1972** = J.R. Green, *Oinochoe*, *BICS* 19 (1972), s. 1-16.
- Green 1998** = P. Green, *The Greco-Persian Wars*, Berkley-Los Angeles, London 1998.
- Green 1999** = J.R. Green, *Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase Painting*, [w:] *The Art of Ancient Spectacle*, ed. B. Bergmann, C. Kondoleon (ed.), Washington 1999, s. 37-63.
- Griffiths 2006** = E. Griffiths, *Medea*, London-New York 2006.
- Gurd 2007** = S.A. Gurd, *Meaning and Material Presence: Four Epigrams on Timomachus's Unfinished Medea*, *TAPA* 137 (2007), s. 305-331.
- Hagg 1999** = R. Hagg (ed.), *Ancient Greek Hero Cult, Proceedings of the 5th International Seminar on Ancient Greek Cult*, Stockholm 1999.
- Hall 1989** = E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
- Hall-Macintosh, Taplin 2000** = F. Hall-Macintosh, O. Taplin (ed.), *Medea In Performance, 1500-2000*, Oxford 2000.
- Harder 2012** = A. Harder (ed.), *Callimachus, "Aetia": Introduction, Text, Translation, and Commentary. Introduction, text, and translation*, vol.1., Oxford 2012.
- Harrison, MacColl 1894** = J.E. Harrison, D.S. MacColl, *Greek Vase Painting*, London 1894.

- Hart, Walton 2010** = M.L. Hart, M. Walton (ed.), *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles 2010.
- Harwdick 1999** = N. Harwdick, *A Triglyph Altar of Corinthian Type in a Scene of Medea on a Lucanian Calyx-Crater in Cleveland*, *NumAntCl* 28 (1999), s. 179-201.
- Hatzivassiliou 2010** = E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure iconography between 510 and 475 B.C.*, Rahden 2010.
- Heimreich 1871** = C. Heimreich, *Die Telemachie und der jüngere Nostos*, Flensburg 1871.
- Helbig 1887** = W. Helbig, *Das homerische epos aus den denkmälern erläutert. Archaeologische untersuchungen*, Leipzig 1887.
- Herda 2011** = A. Herda, *How to run a state cult. The Organization of the Cult of Apollo Delphinios in Miletos*, [w:] *Current approaches to religion in ancient Greece*, M. Haysom, J. Wallensten (ed.), Stockholm 2011, s. 57-93.
- Hesse 2006** = K. Hesse, *Kidsmord und Wahnsinn. Untersuchungen zur Überlieferung morden der Eltern in der Antike*, dysertacja w zbiorach Karls Universität, Heidelberg 2006.
- Heubeck, Hoekstra 1989** = A. Heubeck, A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey Vol. II: Books IX-XVI*, Oxford 1989.
- Heurgon 1966** = J. Heurgon, *The Inscription of Pyrgi*, *JRS* 56 (1966), s. 1-15.
- Heydemann 1872** = H. Heydemann, *Die Vasenssammlung des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin 1872.
- Heydemann 1886** = H. Heydemann, *Jason in Kolchis*, Halle 1886.
- Heydemann 1887** = H. Heydemann, *Hallisches Winckelmannsprogramm*, Pariser Antiken 12 (1887).
- Holland 2003** = L. Holland, *Pas domos erroi: Myth and Plot in Euripides „Medea”*, *TAPA* 133 (2003), s. 255-279.
- Hollis 1990** = A.S. Hollis, *Callimachus: Hecale*. Oxford-New York 1990.
- Hölscher 1988** = U. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, Munich 1988.
- Hopkins 1955** = C. Hopkins, *Oriental Evidence for Early Etruscan Chronology*, *Berytus* 11 (1955), s. 75-84.
- Hubbord 1986** = Th. Hubbord, *Pegasus' Bridle and the Poetics of Pindar's thirteenth Olympian*, *HSCP* 90 (1986), s. 27-48.
- Hübner 1862** = E. Hübner, *Die Antiken Bildwerske in Madrid*, Berlin 1862
- Hunter 1983** = R.L. Hunter (ed.), *Eubulus: The Fragments*, Cambridge 1983.
- Hunter 1989** = R.L. Hunter (ed.), *Apollonius Rhodius Argonautika, Book III*, Cambridge 1989.

- Hunter 2005** = R.L. Hunter, *Generic Consciousness in the Orphic Argonautica?*, [w:] *Roman and Greek Imperial Epic*, M. Paschalis (ed.), Rethymnon 2005, s. 149-168.
- Hunter 2005b** = R. Hunter, *The Hesiodic Catalogue of Women. Construction and Reconstruction*, Cambridge 2005.
- Hurwit 2002** = J.M. Hurwit, *Reading the Chigi Vase*, *Hesperia* 71 (2002), s. 1-22.
- Hurwit 2015** = J.M. Hurwit, *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge 2015.
- Huxley 1969** = G.L. Huxley, *Greek Epic Poetry: from Eumelos to Panyassis*, London 1969.
- Isler-Kerényi 2000** = C. Isler-Kerényi, *Immagini di Medea*, [w:] B. Gentili, F. Perusino (ed.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venice 2000, s. 117-138.
- Isler-Kerényi 2007** = C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding Through Images*, Leiden 2007.
- Jacobsthal 1927** = P. Jacobsthal, *Ornamente Griechischer Vasen*, Berlin 1927.
- Jaeger 2001** = W. Jaeger, *Paideia*, Warszawa 2001.
- Jahn 1860** = O. Jahn, *Argonautenbildcr u.a.m. Ruverser Prachtamphora der Vasensammlung König Ludwigs in München*, *AZ* 18 (1860), s. 73-92.
- Jannot 2005** = J.R. Jannot, *Religion in Ancient Etruria*, Wisconsin 2005.
- Jatta 1869** = G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta, com breve spiegazione*, Napoli 1869.
- Jessen 1909** = O. Jessen, *Planktai*, [w:] W.H. Roscher, *Ausführliche Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. 3, Leipzig 1909.
- Johnston 1997** = S. Ihl Johnston, *Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 44-70.
- Johnston 1999** = S. Ihl Johnston, *Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley 1999.
- Johnston 2011** = S. Johnston, *A History of Trust in Ancient Greece*, Chicago 2011.
- Jones 1894** = H.S. Jones, *The Chest of Kypselos*, *JHS* 14 (1894), s. 30-80.
- Kagan 1981** = D. Kagan, *The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition*, London 1981.
- Kamperidou, Vasileiou 2013** = V. Kamperidou, V. Vasileiou, *Ancient Greek Furniture: source of inspiration for the designers and manufacturers of modern times*, *Proceedings of the XXVIth International Conference Research for Furniture Industry*, s.v. 2013, s. 56-61.
- Kassel, Austin 2001** = R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. 1, Berlin 2001.
- Kämmerer, Schuchard, Speck 1998** = A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck (ed.), *Medeas Wandlungen. Studien zu einen Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998.
- Kearns 1989** = E. Kearns, *The Heroes of Attica*, London 1989.

- Kenney, Easterling 1995** = E. Kenney, P. Easterling, *Pindar: Victory Odes*, Cambridge 1995.
- Kern 1888** = O. Kern, *Zu den beiden Peliadenreliefs*, JdI 3 (1888), s. 68-72.
- King 1983** = C. King, *Who is That Cloaked Man? Observations on Early Fifth Century b.c. Pictures of the Golden Fleece*, AJA 87 (1983), s. 385-387.
- Kirchhoff 1869** = A. Kirchhoff, *Die Composition der Odyssee*, Berlin 1869.
- Klein 1898** = W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, Leipzig 1898.
- Knittlmayer, Heilmeyer 1998** = B. Knittlmayer, W-D. Heilmeyer, *Staatliche Museen zu Berlin, Die Antikensammlung, Altes Museum – Pergamonmuseum*, Mainz 1998.
- Koch-Brinknunn 1999** = U. Koch-Brinknunn, *Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen. Zeugen der klassischen griechischen Malerei*, Munich 1999.
- Kottaridou 1991** = A. Kottaridou, *Kirke und Medeia: Die Zauberinnen der Griechen und die Verwandlung des Mythos*, (dysertacja dostępna w zbiorach Uniwersität zu Köln), Köln 1991.
- Kovacs 1994** = D. Kovacs, (tłum. i ed.), *Euripides: Cyclops. Alcestis. Medea*, Cambridge 1994.
- Kraus 1960** = T. Kraus, *Hekate: Studien zu Wesen und Bilde der Göttin in Kleinasien und Griechenland*, Heidelberg 1960.
- Krauskopf 2011** = I. Krauskopf, *Seefahrergeschichten. Zur Faszination des griechischen Mythos in der etruskischen Krauskopf Kultur*, [w:] Corollari. *Scritti in omaggio all' opera di Giovanni Colonna*, D.F. Maras (ed.), Pisa-Rome 2011, s. 133-137.
- Krauskopf 2016** = I. Krauskopf, *Myth in Etruria*, [w:] *The Companion to Etruscans*, S. Bell, A.A. Carpino (ed.), Chichester 2016, s. 388-409.
- Kunze 1950** = E. Kunze, *Archaische Schildbänder*, Berlin 1950.
- Kurtz 1975** = D.C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*, Oxford 1975.
- Landels 1999** = J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London 1999.
- Langlotz 1920** = E. Langlotz, *Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik*, Leipzig 1920.
- Langlotz 1968** = E. Langlotz, *Griechische Vasen in Würzburg*, Rome 1968.
- Lapatin 2010** = K. Lapatin, *The Art of Politics*, *Arethusa* 43 (2010), s. 253-265.
- Latacz 2008** = J. Latacz, *Homer der Mythos von Troia in dichtung und Kunst*, München 2008, s. 355-356.
- Laurens 1984** = A.F. Laurens, *L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique*, *DHA* 10 (1984), s. 203-251.
- Lazenby 2004** = A. Lazenby, *The Peloponesian War. A Military Study*, New York 2004.
- Lefkowitz 2012** = M.R. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets*, Baltimore 2012.

- Leoni, Trabucchi 1962** = M. Leoni, C. Trabucchi, *Alcuni dati tecnici sulla colorazione nera dei bucceri Etruschi*, SE 80 (1962), s. 257-267.
- Lesky 1931** = A. Lesky, *Medeia*, RE 15 (1931) s. 29-65.
- Lesky 1948** = A. Lesky, *Aia*, Wien. Stud. 63 (1948), s. 22-68.
- Lesky 1973** = A. Lesky, *Eine neue Talos-Vase*, AA 1973, s. 115-119.
- Lesky 2006** = A. Lesky, *Tragedia grecka*, Kraków 2006.
- Linders 1984** = T. Linders, *The Kandys in Greece and Persia*, Op.Ath. 15 (1984), s. 109-114.
- Long 1986** = T. Long, *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale 1986.
- Longpérier 1831-1861** = H.P. de Longpérier, *Œuvres de Longpérier réunies et mises en ordre par G. Schlumberger*, tome 2: *Antiquités grecques, romaines et gauloises*, Paris 1831- 1861.
- Lo Porto 1981** = F. Lo Porto, *Testimonianze archeologiche ruves tine* [w:] *Atti del VI convegno dei comuni messapici*, Bari 1981, s. 13-19.
- Lulli 2014** = L. Lulli, *Local Epics and Epic Cycles: the Anomalous Case of a Submerged Genre*, [w:] *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, G. Colesanti, M. Giordano (ed.), Berlin-Boston 2014, s. 76-90.
- Lullies, Hirmer 1953** = R. Lullies, M. Hirmer, *Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit*, Munich 1953.
- Lullies 1984** = R. Lullies, *Halsamphora mit Strickhenkeln*, [w:] *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I*, Basel 1984, s. 149-153.
- Łanowski 1999** = J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] *Hezjod. Narodziny bogów (Theogonia), Prace i dni, Tarcza*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999.
- Łanowski 2005** = J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] *Eurypides, Tragedie*, t. I, Warszawa 2005.
- Łanowski 2006** = J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] *Eurypides, Tragedie*, t. II, Warszawa 2006.
- Macchioro 1911** = V. Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota*, RM 26 (1911), s. 187-213.
- Macchioro 1912** = V. Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota. II La cronologia, III Prolegomeni*, RM 27 (1912), s. 21-36, 163-188.
- MacDonald 1981** = B.R. MacDonald, *The Emigration of Potters from Athens in the Late Fifth Century B. C. and Its Effect on the Attic Pottery Industry*, AJA 85 (1981), s. 159-168.
- Mackay 1995** = E.A. Mackay, *Narrative Tradition in Early Greek Oral Poetry and Vase Painting*, Oral Tradition 10 (1995), s. 282-303.
- Mackenzie 1909** = D. Mackenzie, *The East Pediment Sculptures of the Temple of Aphaia at Aegina*, BSA 15 (1909), s. 274-307.

- Madigan 2008** = B. Madigan, *Monumenta Graeca et Romana: Corinthian and Attic vases in the Detroit Institute of Arts: geometric, black-figure, and red-figure*, London 2008.
- Malamud 2012** = M. Malamud, *Double, Double: Two African Medeas*, *Ramus* 41 (2012), s. 161-189.
- Mannack 2001** = Th. Mannack, *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting*, Oxford 2001.
- Mannack 2002** = Th. Mannack, *Griechische Vasenmalerei: Eine Einführung*, Stuttgart 2002.
- Mannack 2012a** = Th. Mannack, *Greek Decorated Pottery I: Athenian Vase-Painting*, [w:] *A Companion to Greek Art*, T.J. Smith, D. Plantzos (ed.), Oxford 2012, s. 39-61.
- Mannack 2012b** = Th. Mannack, *Greek Decorated Pottery I: Athenian Vase-painting*, [w:] *A Companion to Greek Art, vol. 1*, T.J. Smith, D. Plantzos (ed.), Oxford 2012, s. 46-47.
- Manuwald 1983** = B. Manuwald, *Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron*, *Wien. Stud.* 17 (1983), s. 27-61.
- Marchetti 2004** = M.H. Marchetti, *La produzione del bucchero a Veio: alcune considerazioni*, [w:] *Appunti sul bucchero. Atti delle giornate di studio*, A. Naso (ed.), Florence 2004, s. 17-27.
- Martelli 1987** = M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi: la pittura vascolare*, Novata 1987.
- Martelli 1987a** = M. Martelli, *Del Pittore di Amsterdam e di un episodio del nostos odissaico. Ricerche di ceramografia etrusca orientalizzante*, *Prospettiva* 50 (1987), s. 4-14.
- Martelli 1996** = M. Martelli, *Etruscan Pottery*, [w:] *The Dictionary of Art* 10, J. Turner (ed.), Oxford 1996, s. 609-616.
- Martens 2006** = J.R. Martens, *Attic White Ground: Potter and Painter*, [w:] *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, S. Laising-Maish, K. Lapatin (ed.), London 2006, s. 186-193.
- Martin 2013** = M. Martin, *Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain: rôles et fonctions du chaudron de Médée*, *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique* 16 (2013), s. 171-189.
- Mastronarde 2002** = D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides' Medea*, Cambridge 2002.
- Mastronarde 2010** = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- Massow 1916** = W. von Massow, *Die Kypseloslade*, *AthMitt* 41 (1916), s. 1-117.
- Matheson 1987** = S.B. Matheson, *A Red-Figure Krater by the Aegistus Painter*, *Yale University Art Gallery Bulletin* 40. *Essays in Honor of Alan Shestack*, New Haven 1987, s. 2-7.
- Matheson 2009** = S.B. Matheson, *Old Age in Athenian Vase-Painting*, [w:] *Athenian Potters and Painters, vol II*, J. Oakesley, O. Palagia (ed.), Oxford 2009, s. 683-719.

- Mathesos 1995** = S.B. Mathesos, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Wisconsin 1995.
- Maxwell-Hyslop 1956** = K.R. Maxwell-Hyslop, *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs*, Iraq 18 (1956), s. 150-167.
- Mazzei 1992** = M. Mazzei, *Ipogeo Monterisi Rossignoli*, [w:] R. Cassano, *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa. Catalogo dell'Esposizione (Bari 27 gennaio - 17 maggio 1992)*, Bari 1992, s. 163-175.
- McCallum-Barry 2014** = C. McCallum-Barry, *Medea Before and (a little) After Euripides*, [w:] *Looking at Medea Essays and a translation of Euripides' tragedy*, D. Stuttard (ed.), London-New York 2014.
- Medori 2010** = M.L. Medori, *La Ceramica „white-on-red” della media Etruria interna*, Bolsena 2010.
- Mellinger 1971** = L. Mellinger, *Médée*, Genève 1971.
- Menichetti 1992** = M. Menichetti, *L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, Ostraka 1 (1992), s. 7-30.
- Menichetti 1994** = M. Menichetti, *Archeologia del potere*, Milano 1994.
- Merkelbach, West 1967** = R. Merkelbach, M.L. West (ed.), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.
- Meuli 1921** = K. Meuli, *Odysee und Argonautika: Untersuchungen zur griechischen Sagensgeschichte und zum Epos*, Berlin 1921.
- Meyer 1882** = E. Meyer, *Quaestiones Argonauticae*, Moguncja 1882.
- Meyer 1980** = H. Meyer, *Medea und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma 1980.
- Meyer 2010** = M. Meyer, *Heldinnen in Aktion. Zur Problematik weiblicher Vorbilder und Identifikationsfiguren*, [w:] *Helden wie sie. Übermensch, Vorbild, Kultfigur in der griechischen Antike*, M. Meyer, R. von den Hoff (ed.), Vienna 2010.
- Mezzadri 1991** = B. Mezzadri, *Jason ou le retour du pêcheur. Esquisse de mythologie argonautique*, RHR 208 (1991), s. 273-301.
- Micozzi 1994** = M. Micozzi, *“White-on-Red”. Una produzione vascolare dell'orientalizzante etrusco*, Roma 1994.
- Michaelis 1877** = A. Michaelis, *Theseus und Medeia*, AZ 35 (1877), s. 75-77.
- Michelini 1989** = A.N. Michelini, *Neophron and Euripides' Medeia 1056-80*, TAPA 119 (1989), s. 115-135.
- Miles 2009** = S. Miles, *Strattis, Tragedy, and Comedy*, (dysertacja w zbiorach Uniwersytetu w Nottingham), Nottingham 2009.

- Miller 1989** = M.C. Miller, *The Ependytes in Classical Athens*, *Hesperia* 58 (1989), s. 313-329.
- Miller 1991** M.C. Miller, *Foreigners at the Greek Symposion?*, [w:] *Dining in a Classical Context*, W. Slater (ed.), Michigan 1991, s. 61-64.
- Miller 1997** = M.C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997.
- Millin 1816** = A.L. Millin, *Description des Tombeaux de Canose, ainsi que des bas-reliefs, des armures, et des vases peints qui y ont été découverts en MDCCCXIII*, Paris 1816.
- Millingen 1813** = J. Millingen, *Peintures antiques et inédites de vases grecs: tirées de diverses collections, avec des explications*, Rom 1813.
- Milne 1939** = M.J. Milne, *Kylichnis*, *AJA* 43 (1939), s. 247-254.
- Molyneux 1992** = J.H. Molyneux, *Simonides: A Historical Study*, Illinois 1992.
- Mommsen 1882** = Th. Mommsen, *The History of Rome*, vol. 1, Berlin 1882.
- Montanaro 2007** = A. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli i corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma 2007.
- Moon 1929** = N. Moon, *Some Early South Italian Vase-Painters: With a Brief Indication of the Later history of Italiote Vase-Painting*, *PBSR* 11 (1929), s. 30-49.
- Mooney 1971** = C.M. Mooney, *Hekate: Her Role and Character in Greek Literature from before the Fifth Century B.C.*, (dysertacja w zbiorach McMaster University), Ontario 1971.
- Moore, Philippides 1986** = B. Moore, M.Z.P. Philippides, *Attic Black-Figured Pottery*, *The Athenian Agora* 23, Princeton 1986.
- Morard 2009** = T. Morard, *Horizontalite et Verticalite. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz 2009.
- Moreau 1994** = A. Moreau, *Le Mythe de Jason et Médée: La va-nu-pied et la sorcière*, Paris 1994.
- Morris 1992** = S.P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992.
- Moustaka 1983** = A. Moustaka, *Kulte und Mythen auf thessalischen Münzen*, Wurtzbourg 1983.
- Moustaka 1989** = A. Moustaka, *Un bracciale di scudo etrusco inedito da Olimpia*, [w:] *Secondo Congresso Internazionale Etrusco II*, Roma 1989, s. 967-971.
- Murray 2014** = J. Murray, *Anchored in time: date in Apollonius' Argonautica*, [w:] *Hellenistic Poetry in Context*, M.A. Harder (ed.), Leuven 2014, s. 247-285.
- Napolitano 2007** = F. Napolitano, *Some Considerations on the Making and Use of Colours in Etruria During the Middle Orientalising Period*, *ES* 10 (2007), s. 11-25.
- Naso 2005** = A. Naso, *La Pittura Etrusca: Guida Breve*, Roma 2005.
- Neeft 1987** = C.W. Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987.
- Neils 1987** = J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus*, Rome 1987.

- Nellis 2005** = D.P. Nelis, *Apollonius of Rhodes*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Oxford 2005, s. 353-363.
- Neugebauer 1932** = K. Neugebauer, *Staatliche Museen zu Berlin, Führer* 1932.
- Nilsson 1906** = M.P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig 1906.
- Nussbaum 1997** = M. Nussbaum, *Serpents of the Soul: A reading of Seneca's Medea*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 219-249.
- Oakley 2004a** = J. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge 2004.
- Oakley 2004b** = J. Oakley, *The Departure of the Argonauts on the Dino's Painter's Bell Krater in Gela*, *Hesperia* 76 (2007), s. 347-357.
- Oakley, Palagia 2010** = J. Oakley, O. Palagia (ed.), *Athenian Potters and Painters, Volume II*, Oxford 2010.
- Ogden 2002** = D. Ogden, *Magic, Witchcraft and Ghost in the Greek and Roman Worlds*, London-New York 2002.
- Ogden 2007** = D. Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford 2007.
- Ogden 2012** = D. Ogden, *Medea as a Mistress of Serpents*, [w:] *Contesti magici*, M. Piranomonte, M.F. Simón (ed.), Roma 2012, s. 247-258.
- Ogden 2013a** = D. Ogden, *Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013.
- Ogden 2013b** = D. Ogden, *Dragons, Serpents and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds*, New York 2013.
- O'Higgins 1997** = D.M. O'Higgins, *Medea as a Muse. Pindar's Pythian 4*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, red. J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 103-126.
- Ohly-Dumm 1981** = M. Ohly-Dumm, *Medeas Widderzauber auf einer Schale aus der Werkstatt des Euphronios*, *The J. Paul Getty Museum Journal* 9 (1981), s. 5-22.
- Oliver 1932** = A. Oliver Jr., *The Lycurgus Painter: An Apulian Artist of the Fourth Century B.C.*, *MFA Bulletin* 21 (1962), s. 25-30.
- Olson 2007** = S.D. Olson, *Broken Laughter. Selected fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007.
- Orsi 1906** = P. Orsi, *Gela: Scavo dal 1900-1905*, *MonAnt* 17 (1906).
- Orth 2009** = Ch. Orth, *Strattis: die Fragmente: ein Kommentar*, Berlin 2009.

- Osborne 1997** = R. Osborne, *Man Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art, Gender and History* 9 (1997), s. 504-528.
- Östernberg 1972** = C.E. Östernberg, *Le terrecotte architettoniche di Acquarossa*. Colloqui del sodalizio 2 (1972), s. 98-109.
- Pache 2004** = C.O. Pache, *Baby and child of heroes in ancient Greece*, New York 2004.
- Page 1938 (1967)** = D.L. Page, *Euripides: Medea*, Oxford 1938 (1967).
- Page 1981** = D.L. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981.
- Panvini, Giudice 2003** = R. Panvini, F. Giudice (ed.), *Ta Attika, Attic Figured Vases from Gela*, Rome 2003.
- Papaioannou 2003** = K. Papaioannou, *The Art of Greece*, New York 1989.
- Papanghelis, Rengakos 2001** = Th. Papanghelis, A. Rengakos (ed.), *A companion to Apollonius Rhodius*, Leiden 2001.
- Parry 1932** = M. Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral-Verse Making: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, HSCP 43 (1932), s. 1-50.
- Payne 1931** = H. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931.
- Pearson 1975** = L. Pearson, *Early Ionian Historians*, Connecticut 1975.
- Pearson 2009** = L. Pearson, *Myth and archaeologia in Italy and Sicily –Timaeus, and his predecessors*, [w:] *Studies in the Greek Historians in Memory of Adam Parry*, vol. XXIV, Cambridge 2009, s. 171-195.
- Petrizzi 1986** = C. Petrizzi, *Il tumulo monumentale di Poggio Gallinaro*, [w:] *Gli Etruschi di Tarquinia* (exhib. cat.), M. Bonghi Jovino (ed.), Milan-Modena 1986, s. 206-215.
- Petroff 1966** = J. Petroff, *Medea, A Study in the Development of a Myth*, New York 1966.
- Pfisterer-Haas 1989** = S. Pfisterer-Haas, *Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst*, Frankfurt am Main 1989.
- Pfuhl 1923** = E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923.
- Philippaki 1967** = B. Philippaki, *The Attic Stamnos*, Oxford 1967.
- Pianu 1989** = G. Pianu, *Riflessionisulla c.d. Tomba del pittore di Policoro*. Studi su Siris-Eraclea, *Archaeologia Perusina* 8 (1989), s. 85-94.
- Pickard-Cambridge 1927** = A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*, Oxford 1927.
- Plaoutine 1937** = N. Plaoutine, *Note sur le nom du peintre ceramiste Onesimos*, RA 2 (1937), s. 27-38.
- Pollitt 1990** = J.J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1990.

- Prayon 1975** = F. Prayon, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*, Heidelberg 1975.
- Prosser von 2013** = S. von Prosser, *Die Schlacht von Aigospotamoi in der Darstellung von Xenophon und Diodor: Ein quellenkritischer Vergleich*, München 2013.
- Pritchett 1956** = W.K. Pritchett, *The Attic Stelai, Part II*, *Hesperia* 25 (1956), s. 178-317.
- Purgold 1883** = K. Purgold, *Jason im Stierkampf*, *AZ* (1883), s. 163-170.
- Pyl 1850** = K.Th. Pyl, *De Medae Fabula. Dissertatio inauguralis archaeologica quam consensu et auctoritate amplissimi philosophorum ordinis in alma litteraria Universitate Friderica Guilelma ad summos in philosophia honores rite capessendos*, Berlin 1850.
- Pynt, Higgs 2010** = J. Pynt, J. Higgs (ed.), *A History of Seating 3000 BC to 2000 AD. Functions Versus Aesthetics*, New York 2010.
- Radermacher 1938** = L. Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, Leipzig 1938.
- Rainey 1969** = F. Rainey, *The Location of Archaic Greek Sybaris*, *AJA* 73 (1969), s. 261-273.
- Ramage Hirschland 1970** = N. Hirschland Ramage, *Studies in Early Etruscan Bucchero*, *PBSR* 38 (1970), s. 1-61.
- Rasmussen 1979** = T.B. Rasmussen, *Bucchero Pottery from Southern Etruria*, Cambridge 1979.
- Rasmussen, Spivey 1991** = T.B. Rasmussen, N.J. Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991.
- Rasmussen 2014** = T.B. Rasmussen, *Leg-in-mouth: un motif orientalisant*, [w:] *Les potiers d'Etrurie et leur monde Contacts, échanges, transferts: hommages à Mario A. Del Chiaro*, V. Jolivet, L. Ambrosini (ed.), s.v. 2014, s. 145-158.
- Rauch 1845** = J. Rauch, *Die Elegie der Alexandriner*, Heidelberg 1845.
- Rebaudo 2013** = L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea. An interpretation of the crater in Munich*, *Engramma*. La tradizione classica nella memoria occidentale 109 (2013), s. 263-274.
- Reinach 1854** = S. Reinach (ed.), *Antiquités du Bosphore Cimmérien réédités avec un commentaire nouveau et un index général des comptes rendus*, Paris 1854.
- Reinach 1900** = S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques, vol. II*, Paris 1900.
- Reinach 1924** = S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques, vol. 2*, Paris 1924.
- Renard 1954** = M. Renard, *Du chaudron de Gundestrup aux mythes classiques*, *Latomus* 13 (1954), s. 384-389.
- Reusser 2002** = Chr. Reusser, *Vasen für Etrurien: Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien in 6. und 5. Jahrhundert vor Christus*, Zurich 2002.
- Revermann 2005** = M. Revermann, *The Cleveland Medea Calyx Crater and the Iconography of Ancient Greek Theatre*, *TRI* 30 (2005), s. 3-18.

- Revermann 2010** = M. Revenmann, *Situating the Gaze of the Recipient(s): Theater-Related Vase and their Context of Reception*, [w:] *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, I. Gildenhard, M. Revenmann (ed.), New York 2010, s. 69-97.
- Richardson 1964** = E.H. Richardson, *The Etruscans – Their Art and Civilization*, Chicago-London 1964.
- Richter, Milne 1935** = G.M. Richter, M.J. Milne, *Shapes and names of Athenian Vases*, New York 1935.
- Richter 1958** = G.M. Richter, *Attic Red-figure Vases. A Survey*, New Haven 1958.
- Richter 1965** = G.M. Richter, *The Furnishings of Ancient Greek Houses*, *Archaeology* 18 (1965), s. 26-33.
- Richter 1966** = G.M. Richter, *Furniture of the Greeks, Etruscans, and Romans*, New York 1966.
- Ridgway 1992** = D. Ridgway, *The First Western Greeks: Campanian coasts and southern Etruria. Greeks, Celts and Romans*, Ch.S. Hawkes (ed.), Cambridge 1992.
- Riemschneider 1960** = M. Riemschneider, *Der Gott im Fass*, *Acta Antiquaria Academiae Scientiarum Hungaricae* 8 (1960), s. 7-34.
- Rizzo, Martelli 1989** = A. Rizzo, M. Martelli, *Un incunabolo del mito Greco in Etruria*, *ASAtene* 67/68 (1989), s. 7-56.
- Rizzo 1990** = M.A. Rizzo, *Le anfore da trasporto e il commercio etrusco arcaico. Vol. 1. Complessi tombali dall'Etruria meridionale*, Roma 1990.
- Rizzo 2001** = M.A. Rizzo, *Le tombe orientalizzanti di San Paolo*, [w:], *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, M. Sgubini (ed.), Rome 2001, s. 163-176.
- Robert 1920** = C. Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlin 1920.
- Robertson 1977** = M. Robertson, *The Death of Talos*, *JHS* 97 (1977), s. 158-160.
- Robertson 1981** = M. Robertson, *Euphronios at the Getty*, *The J. Paul Getty Museum Journal* 9 (1981), s. 23-34.
- Robertson 1992** = M. Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge 1992.
- Robinson 1956** = D.M. Robinson, *Unpublished Greek Vases in the Robinson Collection*, *AJA* 60 (1956), s. 1-25.
- Robinson 2014** = E.G.D. Robinson, *The Early Fases of Apulian Red-figure*, [w:] *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, S. Schierup, V. Sabetai (ed.), Aarhus 2014, s. 217-233.
- Roccas 2000** = L.J. Roccas, *Back-Mantle and Peplos: The Special Costume of Greek Maidens in 4th-Century Funerary and Votive Reliefs*, *Hesperia* 69 (2000), s. 235-265.

- Rodrodrigez-Norriega Guillén 2012** = L. Rodrodrigez-Norriega Guillén, *On Epicharmus' literary and philosophical background*, [w:] *Theater outside Athens: drama in Greek Sicily and south Italy*, K. Bosher (ed.), Cambridge 2012, s. 76-96.
- Rohdich 1968** = H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie: Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg 1968.
- Romilly de 1994** = J. de Romilly, *Tragedia grecka*, Warszawa 1994.
- Rumpf 1920** = A. Rumpf, *Lydische Salbgefäße*, AM 35 (1920), s. 165-170.
- Rühfel 1984** = H. Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst: von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus*, Mainz 1984.
- Sakellariou 1968** = M.B. Sakellariou, Ἐφ'ὅρῃ μυχῷ Ἄργεος ἱποβότοιο, [w:] *Atti e memorie del I Congresso internazionale di Micenologia*, Rome 1968, s. 901-907.
- Salvadori, Baggio 2009** = M. Salvadori, M. Baggio (ed.), *Gesto-immagine, tra antico e moderno, riflessioni sulla comunicazione non-verbale, giornata di studi, Isernia, 18 Aprile 2007*, Rome 2009.
- Salzmann 1875** = A. Salzmann, *Nécropole de Camiros*, Paris 1875.
- Savignoni 1899** = L. Savignoni, *On Representations of Helios and of Selene*, JHS 19 (1899), s. 265-272.
- Schauenburg 1981** = K. Schauenburg, *Zu unteritalischen Situlen*, AA (1981), s. 462-488.
- Schefold 1978** = K. Schefold, *Die Basler Peliadenschale*, AntK 21 (1978), s. 100-106.
- Schefold, Jung 1988** = K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich 1988.
- Schefold, Jung 1989** = K. Schefold, F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich 1989.
- Schefold, Giuliani 1992** = K. Schefold, L. Giuliani, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge 1992.
- Schlesier 1998** = R. Schlesier, *Medeas Vervandlungen*, [w:] *Medeas Vandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck (ed.), Heidelberg 1998, s. 1-12.
- Schneider 1848** = O. Schneider, *Callimachea*, vol. 2, Leipzig 1848.
- Schmidt 1996** = M. Schmidt, *Southern Italian and Sicilian Vases*, [w:] *The Greek World: Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily*, G. Pugliese Carratelli (ed.), New York 1996, s. 443-456.
- Schreiber 1999** = T. Schreiber, *Athenian Vase Construction. A Potter's Analysis*, New York 1999.
- Schulz 1842** = H. W. Schulz, *Scavi Apuli*, BullInst (1842), s. 56-65.
- Schulze 1998** = H. Schulze *Ammen und Padagogen: Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft*, Mainz 1998.

- Schwartz 1924** = E. Schwartz, *Die Odyssee*, Munich 1924.
- Schwarzmaier, Scholl, Maischberger 2012** = A. Schwarzmaier, A. Scholl, M. Maischberger (ed.), *Staatliche Museen zu Berlin: Die Antikensammlung*, Darmstadt 2012.
- Sciacca 2003** = F. Sciacca, *La Tomba Calabresi*, [w:] *La Tomba Calabresi e la Tomba del Tripode di Cerveteri*, F. Sciacca, L. di Blasi (ed.), Vatican City 2003, s. 9-199.
- Scodel 2010** = R. Scodel, *An introduction to Greek Tragedy*, New York 2010.
- Seaford 1998** = R. Seaford, *In the Mirror of Dionysos*, [w:] *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, S. Blundell, M. Williamson (ed.), London 1998, s. 101-117.
- Seaton 1887** = R.C. Seaton, *The Symplegades and the Planctae*, *AJP* 8, (1887), s. 433-440.
- Séchan 1926** = L. Séchan, *Études sur La Tragedie Grecque*, Paris 1926.
- Séchan 1927** = L. Sechan, *La Légende de Mééde*, *REG* 40 (1927), s. 234-310.
- Segal 1985** = Ch. Segal, *Archaic Choral Lyric*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, P. Easterling, B. Knox (ed.), London 1985, s. 165-201.
- Segal 2014** = Ch. Segal, *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, New Jersey 2014.
- Servadei 2005** = C. Servadei, *La figura di Theseus nella ceramica Attica, Iconografia e iconologia del mito nell' Atene arcaica e classica*, Bologna 2005.
- Shefton 1956** = B. Shefton, *Medea at Marathon*, *AJA* 60 (1956), s. 159-163.
- Shapiro 1981** = H.A. Shapiro, *Art, Myth, and Culture, Greek Vases from Southern Collections*, New Orleans 1981.
- Shapiro 1991** = H.A. Shapiro, *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, *AJA* 95 (1991), s. 629-656.
- Shapiro 1993** = H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art: the representation of abstract concepts, 600-400 B.C.*, Zürich 1993.
- Shapiro 1994** = H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994.
- Shapiro 2003** = A. Shapiro, *Theseus and Ariadne on Crete: The Dinos painter's krater from Gela*, [w:] *Ta Attika, Attic Figure Vases from Gela*, R. Panvini, F. Giudice (ed.), Roma 2003, s. 229-238.
- Shapiro 2014** = A. Shapiro, *The Robinson Group of Panathenaic Amphorae*, [w:] *Athenian Potters and Painters III*, J. Oakley (ed.), Oxford 2014, s. 221-230.
- Shefton 1962a** = B.B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting*, London 1962.
- Shefton 1962b** = B. Shefton, *Herakles and Theseus on a Red-figured Louterion*, *Hesperia* 31 (1962), s. 330-368.
- Shepard 1965** = A.O. Shepard, *Ceramics for the Archaeologist*, Washington 1965.
- Shipp 1972** = G.P. Shipp, *Studies in the Language of Homer*, Cambridge 1972.

Sichtermann 1966 = H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien. Aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966.

Siciliano 2003 = G. Siciliano, *Racconti di dei ederoi nella pittura vascolare attica: Un per corso didattico tra parola e immagine*, Milazzo 2003.

Simon 1954 = E. Simon, *Die Typen der Medeadarstellung in der antiken Kunst*, *Gymnasium* 61 (1954), s. 203-227.

Simon 1967 = E. Simon, *Die vier Büsser von Foce del Sele*, *Jdl* 82 (1967), s. 275-295.

Simon 1981 = E. Simon, *Review of C. Sourvinou Inwood, Theseus as Son and Stepson*, *CR* 31 (1981), s. 64-66.

Simon 1995 = E. Simon, *Early Images of Daidalos in Flight*, [w:] *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, B. Carter, S.P. Morris (ed.), Austin 1995, s. 407-413.

Simon, Hirmer, Hirmer 1976 = E. Simon, M. Hirmer, A. Hirmer, *Die Griechische Vasen*, München 1976.

Simon 1998 = E. Simon, *Medea in der antiken Kunst. Magerin-Mutter-Göttin*, [w:] *Medeas Wandlungen. Studien zu einen Mythos in Kunst und Wissenschaft*, A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck (ed.), Heidelberg 1998, s. 13-53.

Simon 2004 = E. Simon, *Daidalos-Taitale-Daedalus: neues zu einem wohlbekannten Mythos*, *AA* 2 (2004), s. 419-432.

Simon 2013 = E. Simon, *Greek Myth in Etruscan Culture*, [w:] *The Etruscan World*, J.M. Turfa (ed.), London-New York 2013, s. 495-512.

Sinn 2006 = F. Sinn, *Dreifigurenrelief mit Medea und den Peliaden*, [w:] *Katalog der Skulpturen: Reliefgeschmuckte Gattungen romischer Lebenskultur, Griechische Originalskulptur, Monumente orientalischer Kulte*, vol. 3, F. Sinn (ed.), Wiesbaden 2006, s. 96-102.

Snodgrass 1998 = A. Snodgrass, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998.

Snodgrass 2006 = A. Snodgrass, *Narration and allusion in archaic Greek art*, [w:] *Archaeology and the emergence of Greece*, Ithaca 2006, s. 381-406.

Solmsen 1981 = F. Solmsen, *The Sacrifice of Agamemnon's Daughter in Hesiod's Ehoeae*, *AJP* 102 (1981), s. 353-358.

Sourvinou-Inwood 1989 = Ch. Sourvinou-Inwood, *Theseus as son and stepson. A tentative illustration of Greek mythological mentality*, London 1989.

Sourvinou-Inwood 1990a = C. Sourvinou-Inwood, *What is polis religion?*, [w:] *The Greek city from Homer to Alexander*, O. Murray, S. Price (ed.), Oxford 1990, s. 295-322.

- Sourvinou-Inwood 1990b** = Ch. Sourvinou-Inwood, *Myths in Images: Theseus and Medea as a Case Study*, [w:] *Approaches to Greek Myth*, L. Edmunds (ed.), Baltimore 1990, s. 395-445.
- Sourvinou-Inwood 1990c** = Ch. Sourvinou-Inwood, *The Cup Bologna Pu 273: a reading*, *Mètis. Anthropologie des mondes grecs Ancien* 5 (1990), s. 137-155.
- Sourvinou-Inwood 1997** = Ch. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy*, [w:] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, J.J. Clauss, S. Iles Johnston (ed.), Princeton 1997, s. 253-296.
- Spaeth 2014** = B.S. Spaeth, *From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature*, [w:] *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*, K.B. Stratton, D.S. Kalleres (ed.), Oxford 2014, s. 41-70.
- Spance 2011** = S. Spance, *The Image of Jason in Early Greek Myth: An examination of iconographical and literary evidence of the myth of Jason up until the end of the fifth century B.C.*, Dublin 2011.
- Sparks, Talcott 1970** = B.A. Sparkes, L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the Sixth, Fifth and Fourth Centuries*, *The Athenian Agora* 12, Princeton 1970.
- Sparks 1985** = B.S. Sparks, *Aspects of Onesimos*, [w:] *Greek Art. Archaic into Classical. A Symposium held at the University of Cincinnati April 2-3 1982*, C.G. Boulter (ed.), Leiden 1985, s. 18-39.
- Splitter 2000** = R. Splitter, *Die 'Kypseloslade' in Olympia. Form, Funktion und Bild-schmuck. Eine archäologische Rekonstruktion*, Mainz 2000.
- Stabryła 1989** = S. Stabryła, *Antologia tragedii greckiej. Ajschylos, Sofokles, Eurypides*, Kraków 1989.
- Stanley 2009** = J.D. Stanley, M.P. Bernasconi, *Sybaris-Thuri-Copia trilogy: three delta coastal sites become landlocked*, *Méditerranée* 112 (2009), s. 75-86.
- Stansbury-O'Donnell 2011** = M. Stansbury-O'Donnell, *Looking at Greek Art*, New York 2011.
- Stähler 1980** = K. Stähler, *Heroen und Götter der Griechen*, Münster 1980.
- Stähler 1983** = K. Stähler, *Eine Sammlung griechischer Vasen die Sammlung D.J. in Ostwestfalen*, Münster 1983.
- Stern 1996** = J. Stern, *Palaephatus: Περὶ ἀπίστων. On Unbelievable Tales*, Wauconda 1996.
- Storey 2011** = I.C. Storey (ed.), *Fragments of Old Comedy*, New York 2011.
- Straten van 2013** = F.T. van Straten, *Tovenaar, vreemdeling, kindermoordenaar. Het beeld van Medeia in de antieke Griekse iconografie*, *Lampas* 46 (2013), s. 1-41.
- Strazzulla 2006** = M.J. Strazzulla *Medea nell'iconografia greca dalle origini al V secolo a.C.*, [w:] *Medea. Teatro e comunicazione*, F. De Martino (ed.), Bari 2006, s. 631-672.

Stuart 1831 = D. Stuart, XIV. *Catalogue and Account of certain Vases and other Etruscan Antiquities discovered in 1828 and 1829, by the Prince of Canino: translated, and communicated to the Society of Antiquaries, by Lord Dudley Stuart, in a Letter to the Right Honourable the Earl of Aberdeen, K. T., President*, *Archaeologia* 23 (1831), s. 130-276.

Summerer 2007 = L. Summerer, *Picturing Persian Victory: The Painted Battle Scene on the Munich Wood*, [w:] *Achaemenid Culture and Local Traditions in Anatolia, Southern Caucasus and Iran*, A. Ivantchik, V. Licheli (ed.), Leiden 2007, s. 3-30.

Szeliga 1986 = G.A. Szeliga, *The Composition of the Argo Metopes from the Monopteros at Delphi*, *AJA* 90 (1986), s. 297-305.

Szilágyi 1958 = J.G. Szilágyi, *Italo-Corinthiaca*, *SE* 26 (1958), s. 273-287.

Szilágyi 1992 = J.G. Szilágyi, *Ceramica Etrusco-Corinzia Figurata: Parte I, 650-580 a. C.*, Firenze 1992.

Taplin 2007 = O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

Thomson de Grummond 2006 = N. Thomson de Grummond, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphia 2006.

Tillyard 1923 = E. Tillyard, *The Hope vases: a catalogue and a discussion of the Hope Collection of Greek vases, with an introduction on the history of the collection and on late Attic and South Italian vases*, Cambridge 1923.

Toohey 1992 = P. Toohey, *Reading Epic: Introduction to the Ancient Narratives*, London-New York 1992.

Trendall 1967 = A.D. Trendall, *The Red-figure Vase of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.

Trendall, Cambitoglou 1983a = D. Trendall, A. Cambitoglou, *First Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, London 1983.

Trendall 1983b = A.D. Trendall, *The Red-figure Vase of Lucania, Campania and Sicily: Third Supplement*, London 1983.

Trendall 1991 = A.D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien. Ein Handbuch*, Mainz 1991.

Trendall, Cambitoglou 1991-1992 = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the red-figured vases of Apulia vol. 1-3*, London 1991-1992.

Trinkl 2014 = E. Trinkl, *The Wool Basket: Function, Depiction and Meaning of the Kalathos*, [w:] *Greek and Roman Textiles and Dress: an Interdisciplinary Antology*, M. Harlow, M.L. Nosch (ed.), Oxford 2014, s. 190-206.

- Tsingarida 1997** = A. Tsingarida, *Anatomy and poses of the Human Figure in Attic Art from the Last Quarter of the Sixth to the First Quarter of the Fifth Centuries B.C.*, (dysertacja w zbiorach Oxford University), Oxford 1997.
- Turner Wilcox 2008** = R. Turner Wilcox, *The Mode in Footwear: A Historical Survey with 53 Plates*, New York 2008.
- Wachter 2001** = R. Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford 2001.
- Walters 1905** = H.B. Walters, *History of Ancient Pottery. Greek, Etruscan and Roman*, London 1905.
- Walters 1922** = H.B. Walters, *The Art of the Greeks*, New York 1922.
- Warden 2004** = P.G. Warden, *Men, Beasts, and Monsters: Pattern and Narrative in Etruscan Art*, [w:] *Greek Vase Painting. Form, Figure, and Narrative. Treasures of the National Archaeological Museum in Madrid*, P.G. Warden (ed.), Dallas 2004, s. 41-65.
- Warden 2009** = P.G. Warden, *The Blood of Animals. Predation and Transformation in Etruscan Funerary Representation*, [w:] *New Perspectives on Etruria and Early Rome. In Honor of Richard Daniel De Puma*, S. Bell, H. Nagy (ed.), Madison 2009, s. 198-218.
- Wasył 2011** = A.M. Wasył, *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków 2011.
- Webster 1931** = T.B.L. Webster, *The Temple of Aphaia at Aegina*, JHS 51 (1931), s. 179-183.
- Webster 1932** = T.B.L. Webster, *Attic Vase Painting During the Persian Wars, Greece and Rome 1* (1932), s. 137-142.
- Webster 1967** = T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- West 1971** = M.L. West, *Stesichorus*, CQ 21 (1971), s. 302-314.
- West 1974** = M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974.
- West 1984** = M.L. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1984.
- West 1985** = M.L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women: Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford 1985.
- West 2002** = M.L. West, *Eumelos, a Corinthian Epic Cycle?*, JHS 122 (2002), s. 109-133.
- West 2003** = M.L. West, *Epic Greek Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, Cambridge 2003.
- West 2005** = M.L. West, *"Odyssey" and "Argonautica"*, CQ 55 (2005), s. 39-64.
- Wikander 1988** = C. Wikander, *The painted architectural terracottas. Part 2: typological and decorative analysis*, Stockholm 1988.
- Wilamowitz-Moellendorff 1884** = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884.

- Wilamowitz-Moellendorff 1924** = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin 1924.
- Wilkinson 2013** = C.L. Wilkinson, *The Lyric of Ibycus: Introduction, Text and Commentary*, Berlin 2013.
- Will 1955** = E. Will, *Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres mediques*, Paris 1955.
- Worthington 1990** = I. Worthington, *The Ending of Euripides' Medea*, *Hermes* 118 (1990), s. 502-505.
- Wuilleumier 1929** = P. Wuilleumier, *Questions de ceramique italiete*, *RA* 30 (1929), s. 185-210.
- Vallet 1958** = G. Vallet, *Rhégion et Zancle. Histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine*, Paris 1958.
- Vanbrugghe 1986** = N. Vanbrugghe, *Découverte d'un bas-relief inédit au musée de Bavay: le rajeunissement du bélier par Médée*, *Revue du Nord* 68 (1986), s. 19-29.
- Vasko 2014** = D.S. Vasko, *On a Kerch Style Pelike from the State Hermitage Museum*, [w:] *Current Issues in Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 4*, S.V. Maltseva, A.V. Zakharova (ed.), St. Petersburg 2014, s. 29-38.
- Vermeule 1980** = C.C. Vermeule, *Masterpieces of Greek Vase Painting, about 1900 B.C.-340 B.C.*, *MFA Bulletin* 78 (1980), s. 22-37.
- Vojatzi 1982** = M. Vojatzi, *Frühe Argonautenbilder. Beiträge zur Archäologie*, Würzburg 1982.
- Von der Mühl 1940** = P. Von der Mühl, 'Odyssee', *RE Suppl.* (1940), s. 696-768.
- Zahn 1838** = O. Zahn, *Ausgrabungen. Apulische Ausgrabungen*, *Archaeologisches intelligenzblatt zur allgemeinen literatur-zeitung* 7 (1838), s. 49-52.
- Zancani Montuoro 1954** = P. Zancani Montuoro, *Heraion alle Foce del Sele, II, primo thesauro*, Roma 1954.

Źródła fotografii

1.
<https://www.uvaerfgoed.nl/beeldbank/en/allardpiersonmuseum/xview/?identifier=hdl:11245/3.34;metadata=Medea> (dostęp 28.06.2016).
2.
<https://www.uvaerfgoed.nl/beeldbank/en/allardpiersonmuseum/xview/?identifier=hdl:11245/3.34;metadata=Medea> (dostęp 28.06.2016).
3. N. Thomson de Grummond, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphia 2006, s. 4.
4. <http://www.villagiulia.beniculturali.it/index.php?it/150/sala-10> (dostęp 23.07.2016).

5. <http://www.villagiulia.beniculturali.it/index.php?it/150/sala-10> (dostęp 27.07.2016).
6. M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, [w:] ASAtene vol. 66-67, Rome 1993, s. 29.
7. M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, [w:] ASAtene vol. 66-67, Rome 1993, s. 41.
- 8a. M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, [w:] ASAtene vol. 66-67, Rome 1993, s. 34.
- 8b. M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, [w:] ASAtene vol. 66-67, Rome 1993, s. 35.
9. M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, [w:] ASAtene vol. 66-67, Rome 1993, s. 45.
10. M.A. Rizzo, M. Martelli, *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, [w:] ASAtene vol. 66-67, Rome 1993, s. 9.
11.
<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=48&id={8F0D46CB-EFB3-4218-BA8E-C0C4203EA07B}&returnPage=&start=0> (dostęp 17.06.2016).
12.
<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=48&id={8F0D46CB-EFB3-4218-BA8E-C0C4203EA07B}&returnPage=&start=0> (dostęp 17.06.2016).
13.
<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=49&id={65C3600E-2276-4746-AD6B-83320381E3BE}&returnPage=&start=0> (dostęp 17.06.2016).
14.
<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=49&id={65C3600E-2276-4746-AD6B-83320381E3BE}&returnPage=&start=0> (dostęp 17.06.2016).
15.
<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=50&id={84253706-3964-4E82-B6E5-BF494E7628AD}&fileName=IMAGES200%2FGR06%2FCVA%2EGR06%2E337%2E2%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 17.06.2016).
16. V. Aravantinos, *The Archaeological Museum of Thebes*, Athens 2010, s. 188.
17.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=398943&partId=1&searchText=Medea&page=2 (dostęp 17.06.2016).

18. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=398943&partId=1&searchText=Medea&page=2 (dostęp 17.06.2016).
19. <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/290713?position=0> (dostęp 17.06.2016).
20. <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/290713?position=0> (dostęp 17.06.2016).
21. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=8&start=0> (dostęp 17.06.2016).
22. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=62&id={03E9A4F2-5B71-4193-A7C53CD7AC77FF11}&returnPage=&start=0> (dostęp 17.06.2016).
23. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=371399001&objectid=398771 (dostęp 17.06.2016).
24. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1260843001&objectid=398771 (17.06.2016).
25. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=60&id={13185700-D383-48A8-BE07-DC45F59A9C90}&fileName=IMAGES200%2FBONHAMS%2F9029262%2E2%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 21.02.2017).
26. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=60&id={13185700-D383-48A8-BE07-DC45F59A9C90}&fileName=IMAGES200%2FBONHAMS%2F9029262%2E2%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 21.02.2017).
27. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=2&id={A8533D95-CFC2-4E7B-A5F9->

[65431C910AC9}&fileName=IMAGES200%2F20112014%2F3494%2E2%2F&returnPage=&start=0](#) (dostęp 17.06.2016).

28.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=2&id={A8533D95-CFC2-4E7B-A5F9-65431C910AC9}&fileName=IMAGES200%2F20112014%2F3494%2E2%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 17.06.2016).

29. M. Ohly-Dumm, *Medeas Widderzauber auf einer Schale aus der Werkstatt des Euphronios*, The J. Paul Getty Museum Journal 9 (1981), s. 5-22.

30. M. Ohly-Dumm, *Medeas Widderzauber auf einer Schale aus der Werkstatt des Euphronios*, The J. Paul Getty Museum Journal 9 (1981), s. 18.

31.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9729&term=pelesades (dostęp 17.06.2016).

32.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9729&term=pelesades (dostęp 17.06.2016).

33.

<http://www.limcfrance.fr/photo/11855a98ad172f7ccc2de9e492ac30e6;jsessionid=2662409DEFA404A52C64BBCDBC821C09> (dostęp 18.06.2016).

34.

<http://www.limcfrance.fr/photo/11855a98ad172f7ccc2de9e492ac30e6;jsessionid=2662409DEFA404A52C64BBCDBC821C09> (dostęp 18.06.2016).

35. <https://hiveminer.com/Tags/m%c3%bcnchen,pottery/Interesting> (dostęp 18.06.2016).

36. <https://hiveminer.com/Tags/m%c3%bcnchen,pottery/Interesting> (dostęp 18.06.2016).

37. <http://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-column-krater-7> (dostęp 18.06.2016).

38. <http://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-column-krater-7> (dostęp 18.06.2016).

39.

[http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1](http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1) (dostęp 18.06.2016).

40.
[http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1](http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1) (dostęp 18.06.2016).
41. W. Helbig, *Das homerische epos aus den denkmälern erläutert. Archäologische untersuchungen*, Leipzig 1887, s. 357.
42.
https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9814&term=Peli as+18 (dostęp 18.06.2016).
43.
https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9814&term=Peli as+18 (dostęp 18.06.2016).
44. K. Schefold, *Die Basler Peliadenschale*, *AntK* 21 (1978), s. 30.
45.
https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9759&term=Peli as+17 (dostęp 18.06.2016).
46.
https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9760&term=Peli as+17 (dostęp 18.06.2016).
47. M. Salvadori, M. Baggio (ed.), *Gesto-immagine, tra antico e moderno, riflessioni sulla comunicazione non-verbale, giornata di studi, Isernia, 18 Aprile 2007*, Rome 2009, s. 66.
48. M. Salvadori, M. Baggio (ed.), *Gesto-immagine, tra antico e moderno, riflessioni sulla comunicazione non-verbale, giornata di studi, Isernia, 18 Aprile 2007*, Rome 2009, s. 68.
49.
https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=144&image_id=9817&term=pe li as+19 (dostęp 18.06.2016).
50.
https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9815&term=pe li as+19 (dostęp 18.06.2016).
51.
https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=144&image_id=9816&term=pe li as+19 (dostęp 18.06.2016).
52. http://www.historiasztuki.com.pl/040_MITOLOGIA_ARGONAUCL.html (dostęp 18.06.2016).

53. http://www.historiasztuki.com.pl/040_MITOLOGIA_ARGONAUCL.html (dostęp 18.06.2016).
54. P. Orsi, *Gela: Scavo dal 1900-1905*, MonAnt 17 (1906), s. 121.
55. https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=9806&term=Iason+59 (dostęp 18.06.2016).
56. M. Riemschneider, *Der Gott im Fass*, Acta Antiquaria Academiae Scientiarum Hungaricae 8 (1960), s. 12. 7-34.
57. B. Bandinelli, *La Collezione B. Bonci Casuccini*, MonAnt 8 (1925), s. 535.
58. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=481000001&objectId=399141&partId=1 (dostęp 18.06.2016).
59. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=481000001&objectId=399141&partId=1 18.06.2016).
60. D. Stuart, XIV. *Catalogue and Account of certain Vases and other Etruscan Antiquities discovered in 1828 and 1829, by the Prince of Canino: translated, and communicated to the Society of Antiquaries, by Lord Dudley Stuart, in a Letter to the Right Honourable the Earl of Aberdeen, K. T., President*, Archaeologia 23 (1831), s. 242.
61. Ch. Lambert, F. Pastore, *Miti e popoli del mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella d'Henry*, Salerno 2014 – okładka książki.
62. Ch. Lambert, F. Pastore, *Miti e popoli del mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella d'Henry*, Salerno 2014 – okładka książki.
63. <https://pl.pinterest.com/pin/563864815822335508/> (dostęp 18.06.2016).
64. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1993.01.0249> (dostęp 22.06.2016).
65. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus%3Aimage%3A1993.01.0246> (dostęp 22.06.2016).
66. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1993.01.0247> (dostęp 22.06.2016).
67. <http://www.maicar.com/GML/Talos1.html> (dostęp 22.06.2016).

68.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=5&id={D9074097-9CE8-4EF1-9AF1-93D88CF99A62}&returnPage=&start=0> (dostęp 22.06.2016).

69. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne on Crete: The Dinos painter's krater from Gela*, [w:] *Ta Attika, Attic Figure Vases from Gela*, R. Panvini, F. Giudice (ed.), Roma 2003, s. 229.

70. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 233.

71. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 234.

72. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 235.

73. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 232.

74. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 237.

75. A. Shapiro, *Theseus and Ariadne*, s. 232.

76a.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=3467&term=Iason+37 (dostęp 27.06.2016).

76b. <https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/24781957322/in/photostream/> (dostęp 27.06.2016).

77. <https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/24781957322/in/photostream/> (dostęp 27.06.2016).

78.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=24813&term=Iason+40 (dostęp 27.06.2016).

79. J. Millingen, *Peintures antiques et inédites de vases grecs: tirées de diverses collections, avec des explications*, Rom 1813, s. 113.

80. LIMC Jason 38.

81.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=15136&term=Iason+39 (dostęp 27.06.2016).

82.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=15130&term=Iason+39 (dostęp 27.06.2016).

83. <http://www.theoi.com/Gallery/M20.2.html> (dostęp 27.06.2016).

84.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=14523&term=Iason+41 (dostęp 27.06.2016).

85.

http://www.smb.museum/nc/presse/pressebilder/download.html?tx_smb_pi1%5Bpressfolder%5D=255&cHash=b4431680ef445d6bdd0e315a8c2a4dd (dostęp 27.06.2016).

86.

http://www.smb.museum/nc/presse/pressebilder/download.html?tx_smb_pi1%5Bpressfolder%5D=255&cHash=b4431680ef445d6bdd0e315a8c2a4dd (dostęp 27.06.2016).

87. E. Gerhard, *Apulische Vasenbilder des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1845, tabl. X.

88.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=24699&term=H+2413 (dostęp 29.06.2016).

88.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=24699&term=H+2413 (dostęp 29.06.2016).

89.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=13302&term=Iason+17 (dostęp 29.06.2016).

90.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=13302&term=Iason+17 (dostęp 29.06.2016).

91. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1300> (dostęp 29.06.2016).

92. <http://www.theoi.com/Gallery/M26.2.html> (dostęp 29.06.2016).

93.

<http://www.museumdigital.de/westfalen/singleimage.php?objektnum=37&imagenr=112> (dostęp 29.06.2016).

94. <http://www.museumdigital.de/westfalen/singleimage.php?imagenr=114&inwi=1> (dostęp 29.06.2016).

95. <http://www.flickr.com/photos/53596144@N02/5624304822/> (dostęp 29.06.2016).

96. <http://www.flickr.com/photos/53596144@N02/5624304822/> (dostęp 29.06.2016).

97.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=12256&term=Theseus+204 (dostęp 29.06.2016).

98.

https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=12256&term=Theseus+204 (dostęp 29.06.2016).

99.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={E57BB575-6AC6-4E49-93FB-4D68BC83502B}&fileName=IMAGES200%2FF13%2FCVA%2EF13%2E548%2E3%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

100.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={E57BB575-6AC6-4E49-93FB-4D68BC83502B}&fileName=IMAGES200%2FF13%2FCVA%2EF13%2E548%2E3%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

101. <http://www.theoi.com/Gallery/M20.3.html> (dostęp 29.06.2016).

102. <http://www.theoi.com/Gallery/M20.3.html> (dostęp 29.06.2016).

103.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={276582EA-DFDA-47D4-9B78-F20E0723124D}&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

104.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={276582EA-DFDA-47D4-9B78-F20E0723124D}&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

105.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={F697F7DF-1487-495A-B481-6CDEE0F87D65}&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

106.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={F697F7DF-1487-495A-B481-6CDEE0F87D65}&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

107.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={A51D6AC0-7CD3-4FC3-9FE3-0834CA9C9320}&fileName=IMAGES200%2FGER55%2FCVA%2EGER55%2E2700%2E5%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

108.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={A51D6AC0-7CD3-4FC3-9FE3-0834CA9C9320}&fileName=IMAGES200%2FGER55%2FCVA%2EGER55%2E2700%2E5%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).

109. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={932EEAE7-F6FB-422B-A087-FAE20A15D198}&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).
110. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={932EEAE7-F6FB-422B-A087-FAE20A15D198}&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).
111. <http://www.giorgioclementi.it/medea.htm> (dostęp 29.06.2016).
112. <http://www.giorgioclementi.it/medea.htm> (dostęp 29.06.2016).
113. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={3725D88B-1C2E-482A-9115-32BD3D153F7D}&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).
114. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={3725D88B-1C2E-482A-9115-32BD3D153F7D}&fileName=IMAGES200%2FGER11%2FCVA%2EGER11%2E528%2E1%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 29.06.2016).
115. https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=12238&term=Theseus+193 (dostęp 05.07.2016).
116. https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=12238&term=Theseus+193 (dostęp 05.07.2016).
117. S. Reinach (ed.), *Antiquités du Bosphore Cimmérien réédités avec un commentaire nouveau et un index général des comptes rendus*, Paris 1854, s. 111, tabl. 63a.
118. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={7BF211E-9260-4EC3-8E77-E88F1975E6BF}&fileName=IMAGES200%2FIT05%2FCVA%2EIT05%2E216%2E2%2F&returnPage=&start=0> (dostęp 05.07.2016).
119. <http://www.giorgioclementi.it/medea.htm> (dostęp 05.07.2016).
120. <http://www.giorgioclementi.it/medea.htm> (dostęp 05.07.2016).
121. .: <http://www.antiquesatoz.com/sgfleece/thedingmyth.htm> (dostęp 05.07.2016).
122. .: <http://www.antiquesatoz.com/sgfleece/thedingmyth.htm> (dostęp 05.07.2016).
123. <https://www.clevelandart.org/art/1991.1> (dostęp 05.07.2016).
124. <http://www.theoi.com/Gallery/M26.1B.html> (dostęp 05.07.2016).

125. http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1378 (dostęp 05.07.2016).
126. https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=16522&term=Medeia+39 (dostęp 10.07.2016).
127. https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=16522&term=Medeia+39 (dostęp 10.07.2016).
128. https://www.iconiclimc.ch/visitors/treeshow.php?source=139&image_id=17532&term=Kreousa+II+1 (dostęp 10.07.2016).
129. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medeia_Kreousa_Louvre_CA2193.jpg (dostęp 10.07.2016).
130. http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1378 (dostęp 10.07.2016).
131. http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1378 (dostęp 10.07.2016).
132. C.O. Pache, *Baby and child*, s. 32.
133. C.O. Pache, *Baby and child*, s. 32.
134. <https://www.studyblue.com/#flashcard/view/10969949> (dostęp 10.07.2016).
135. http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1378 (dostęp 10.07.2016).
136. https://en.wikipedia.org/wiki/Underworld_Painter#/media/File:Krater_by_the_Underworld_Painter_Staatliche_Antikensammlungen_Munich_1.jpg (dostęp 10.07.2016).
137. https://en.wikipedia.org/wiki/Underworld_Painter#/media/File:Krater_by_the_Underworld_Painter_Staatliche_Antikensammlungen_Munich_1.jpg (dostęp 10.07.2016).